



تحية إلى مصر 24

عدد ممتاز

# الفاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر  
32 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنة  
الثالثة

36

الثلاثاء 1 شباط 2011

الشعر التونسي تنبأ بالثورة (4)

## اغتيال أبي نؤاس في بغداد (14)

### موقف الغاوون

#### الملك عار

تقول الحكاية إن نساجاً مكرراً أوهم الملك بأنه يستطيع أن يصنع له ثوباً سحرياً لا يراه إلا الأذكىاء، وبذلك يكتشف الملك مَنْ هو الذكي وَمَنْ هو الغبي من شعبه وحاشيته. وجلس النساج وراء الثول محرّكاً يديه في الهواء وكأنه ينسج ثوباً حقيقياً. جاء الوزير ولم يرَ الثوب، لكنه أبدى إعجابه به كي لا يبدو غيباً. وجاءت زوجة الملك وتنهّدت إعجاباً بالثوب كي لا يُقال إنها غبية. وجاء الملك ولم يرَ الثوب أيضاً، لكنه اصطنع ما اصطنعه الآخرون كي لا يبدو ملكاً غيباً. انتهى النساج من حياكة الثوب الوهمي، ولبس الملكُ الثوبَ وخرج عارياً يتبختر بين الناس الذين راحوا يتسابقون في إصدار تأوهات الإعجاب بالثوب الذي لا يراه الأغبياء. لكنّ طفلاً صغيراً أشار بإصبعه الصغيرة إلى الملك العاري وصرخ: الملك عار. وفجأة اكتشف الناس أن الملك عار حقاً! اليوم تكمل «الغاوون» سنتها الثالثة بروح ملؤها التحدي. خاضت الكثير من المعارك وابتظرتها الكثير. لم تهادن أحداً رغم حرب التعقيم المنظمة التي تخوضها المنابر المتضررة عليها، ولم تقبل رشوة أحد. الملوك الصغار الذين كشفت غريهم كثر، لكن الأهم أنها كشفت غري القيم المنحطة التي تحكم وسطنا الثقافي من فساد وانتهازية وشللية وتقرّب من كل سلطة. ثلاث سنوات من عمر «الغاوون»: الملك عار، الملك عار، الملك عار.

#### عطلة «الغاوون» السنوية

اعتباراً من هذا العام سيكون شهر آذار هو شهر العطلة السنوية لـ«الغاوون» والعاملين فيها.







أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين

## قصيدة موزونة لأنسي الحاج!

لدى أنسي الحاج قصيدة موزونة.

هذه بالطبع معلومة مباغتة ومفاجئة. وبعد قليل من التفكير فيها ستكون محيرة.

قصيدة «الذئب»، وهي السادسة والثلاثون في ديوان «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة»، موزونة بالكامل (ومقفأة أيضاً) على تفعيلية بحر الرجز: مستفععلن. فلنقرأ:

«في قصص الكبار للصغار

ذئبٌ يكون دائماً

وراء أحجارٌ

وراء أسفاً

وراء أشجارٌ

وراء بستان من الأزهارُ

ويهجم الذئبُ

فيقصص الكبارُ

ليأكل الصغارُ

وذهب الكبارُ

وأقبل الصغارُ

وذهب الصغارُ

ويوم لم يعدُ

يأكلني الذئب لكي أنامُ

بكيت عشرين سنةً

ومثٌ من شوقي إليكُ

يا ذئبُ

من شوقي إليكُ».

مصدر الحيرة بالطبع أن أنسي الحاج صرّح أكثر من مرّة أنه لا يعرف الوزن، بل إنه ذات مرّة حين سُئل عن سبب كتابته لقصيدة النثر أجاب ببساطة لأنه لا يعرف العروض! كما أنه لم يأتِ - ولو لمرةً واحدة - على ذكر أن لديه قصيدة موزونة.

السؤال إذًا: كيف وزن أنسي الحاج قصيدة «الذئب»؟

نحن أمام أحجية.

\*\*\*

بعد نفي احتمال أن يكون الأمر مجردَ مصادفة بدلائل كثيرة، منها استعمال الشاعر للتدوير الذي يتطلب بعض الخبرة العروضية كما في قوله: «ويهجم الذئبُ/ فيقصص الكبارُ» (أخطأت نازك الملائكة خطأً جسيماً في كتابها «قضايا الشعر

المعاصر» حين قرّرت امتناع التدوير امتناعاً تاماً في الشعر الحر)... أقول بعد نفي هذه الفرضية الضعيفة، لا يبقى أمام مجبّذي الأجوبة الآمنة سوى الجواب الآتي: بحر الرجز.

فهذا البحر الذي نظم أنسي الحاج قصيدة «الذئب» على تفعيلته الأساسية (مستفععلن) وجوازاتها (متفععلن، مستعلن، متعلن)، هو أحد أكثر البحور العربية سهولة للنظم، بل وتساهلاً في العلل والزحافات، حتى أن اسمه الأشهر لدى أصحاب العروض: «حمار الشعر». فإذاً الجواب السهل يقول إن اختيار أنسي الحاج أسهلّ البحور للنظم عليه دليلٌ على أن في المحاولة افتعلاً، وقسراً للسليقة. وبالتالي فأنسي الحاج قد أرهق تماماً حتى استطاع إقامة الوزن والوصول إلى سلامة التفاعيل.

هذا جواب - رغم قسوته في تقزيم الشاعر إلى ناظم - قد يحتمل الكثير من الصواب (خصوصاً في الجزء الأول من القصيدة حيث تشكو من ضعف ظاهر)، ولكنه بالتأكيد جواب ناقص.

فالمقطع الأخير يُظهر سيلاناً وطواعية لا يتيسران لمتدربٍ أو مُفبرك عروضيٍّ، كما أنه خالٍ من القافية. وسيفهم قصدي كلّ شعراء التفعيلة الذين يُقدّرون قيمة مثل هذه التوليفة في القصيدة الموزونة، لأن المحترفين منهم فقط من يستطيعون الوصول إلى «تمويت» الوزن وجعل الجملة الموزونة كما لو أنها نثر خالص، وسأقوم هنا بوصل المقطع المذكور بسطر واحد لتقريب الفكرة: «ويوم لم يعدُ يأكلني الذئب لكي أنامُ بكيت عشرين سنةً ومثٌ من شوقي إليكُ يا ذئبُ من شوقي إليكُ»؟

ثم إننا كنا لنتفهّم الجواب السابق (اختيار الرجز) لو أن هذه القصيدة قد وردت في ديوانه الأول «لن»، فعندها سنتعاطى مع الأمر على أنه من محاولات البدايات. لكن «المشكلة» تكمن في أن هذه القصيدة وردت في الديوان الرابع للشاعر (صدر سنة 1970)، أي بعد عشر سنوات من صدور ديوانه الأول، أي بعدما تمّت لأنسي الحاج دعوته ككاتبٍ لقصيدة النثر.

بل وبعد هجومه الكاسح على العروض والعروضيين!

أقول ذلك وفي نيتي السؤال: هل يمكن قصيدة «الذئب» أن تكون أول الخيط الذي يقودنا إلى مرحلة من مراحل حياة الشاعر كان فيها وزناً، أو كان فيها يحاول وزن قصائده، أو حتى: هل كان أنسي الحاج ذات يوم شاعر تفعيلية؟

فربما يكون ثمة قصائد أخرى (موزونة) منشورة في مجلة «الأديب» مثلاً، أو سواها من المجلات التي كان أنسي الحاج ينشر فيها بداياته الشعرية، باسم: أنسي لويس الحاج.

\*\*\*

هذا عن الجواب الآمن. أما الجواب الخطر فهو ذلك الذي للأسف يمكن أخذه على محمل سوء القصد والنية، وهو ما تحذّره الحذرُ كلّه. وخلاصة هذا الجواب أن قصيدة «الذئب» تنتسب إلى تلك المرحلة التي وقع فيها أنسي الحاج جزئياً تحت تأثير قصيدة شوقي أبي شقرا، حتى ليكاد المرء يظن أن بعض قصائد تلك المرحلة هي من قصائد أبي شقرا. لكن مثل هذه الفرضية تحتاج شهادة لتبيان خطئها من صحتها، وأقصد طبعاً شهادة أنسي الحاج وجوابه. فليس من أحد سواه يستطيع فكّ هذه الأحجية. وهنا أودّ القول إننا كشعراء شباب ننظر من أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وأدونيس وبقية الرواد أن يتحدّثوا دونما حرج عن تلك المرحلة المهمة من عمر الشعر العربي، وعن أسرارها ومنطلقاتها الحقيقية. وغنيّ عن القول إن مقالاتهم المنتظرة في هذا الشأن أهمّ بكثير من مقالاتهم في السياسة والثقافة العامة.

\*\*\*

وبالعودة إلى قصيدة «الذئب» أقول إنها تُدكّرني بقصيدة لمحمود درويش، هي قصيدة «مزامير» النثرية (1972). فقصيدة موزونة لرائد قصيدة النثر تشبه في رمزيّتها قصيدة نثر لرائد قصيدة التفعيلة. مع اعترافنا بأن محاولة شاعر تفعيلية كتابة قصيدة النثر تختلف في معطياتها النقدية عن محاولة شاعر قصيدة النثر كتابة قصيدة تفعيلية. ليس المقصود: أيهما الأسهل؟ بل السؤال عن الدافع الحقيقي الذي يقف وراء كل منهما. ناهيك بأنه قد يكفي لشاعر عروضيّ الاختباء وراء بعض الاستعارات للأدعاء - وإن باطلاً - بأن ما كتبه من نثر هو قصيدة نثر، بينما يحتاج شاعر قصيدة النثر تمريناً ودروساً كثيرة كي يستطيع صوغ بعض الأشطر الموزونة.

\*\*\*

كنْتُ أقول إن لدى أنسي الحاج قصيدة موزونة لم يأتِ ولو مرّةً على ذكرها.

كنْتُ أقول إن المسألة مُحيرة.

وكنْتُ أقول إن أنسي الحاج هو الوحيد القادر على تقديم الجواب الصحيح لـ«أحجية الذئب».



يكتبها

شوقي أبي شقرا

## حين تكون شاعراً

## وحين لا تكون

أنخطف إلى غيري، إلى ذاتي، وإلى أنني وأنتا كبرنا ورحنا من بلدٍ إلى بلد، ومن قصيدة فقيرة إلى قصيدة هي أغني، ونلنا المودة والقبلة على هذا المقياس، وعلى قدر من الرعشة ومن الرجفة التي تهزّ النخلة وأي شجرة، والأخرى بها أن تهزّ أيضاً بقية القوم وبقية الشعراء. وأنخطف إلى الصبا، إلى تلك المرحلة من الركنز ومن اللهاث ومن المهزلة أو الملهاة. وكنا هكذا أحراراً إلى حين، إلى موعد حدّد في المفكرة أو في الذهن الحافل بالمواعيد، وبالنظرات التي تسبق الدمعات، وتسبق أيّ ساعة، وأيّ محطة للضحك على الحزن وعلى السفر، ثم ننال المغفرة لأننا نحن في طابع الطهر، في واقع السير نحو الامتلاء. ولسنا إلا غروباً أو شروقاً ورئماً، على الأرجح، نحن في نقطة الندى، في نقطة الاحتفال بالقصيدة وأن نقذفها من الخطر على الضفاف أنت وهي، وإذا أنت من جراء ذلك، تكون شاعراً إذ انتزعت الزعائن وحذفت ما يحيط بك من فضفاض من أعشاب يابسة وعيدان ناقصة النسخ، إذن فهي يابسة.

وأنخطف إلى كتاب «سعيد عقل إن حكى» الذي صدر أخيراً وهو من صنع الشاعر هنري زغبى. وأمضي منه ومن حديثي عنه، في المرّة السابقة، إلى ما يدعوه هو الصقل، أي أن نكفّ على القطعة الأدبية، ونحن في أقصى الانتباه وأقصى الطاقة، لنهبط عليها هبوط الحرفي الممتاز بالمنقاش والممتاز بالريشة

والممتاز بالجبر الناصح اللون. ونعمد من ثم إلى الإحاطة، وإلى صفّ الكلمات صفّاً مديلاً بالاجتهاد وبأننا على ثقة بأنفسنا، وبأننا يجب أن تلثفت إلى النص كما تفعل الحرياء، وهي التي ترى ما حولها رؤية لولبية وليست مباشرة، وليست قوية. وهكذا الشاعر ينظر كثيراً ويطرق الباب بضع طرقات إلى أن يفتح له، وإلى أن يكون ذلك الخادم لقصيدته، لقطعته، لمقالته، ويكون فوق النص، فصّاً يلي آخر، إلى أن يتفقّ له المنظر وينال الثواب من هذه التجربة. من هذه الرحلة في النص وفي أثنائه وفي عظامه. ويكون الشاعر شاعراً إنما بهذه الحفلة الحافلة بالحشد وبالوجوب الذي يوجب عليه أن يكون المكتمل. ولا أن ينقطع عن الزيارة، وعن أي شيء ضروري لأن يحظى به ويضعه في القلب من الكلمات ومن السطور ومن أي لوحة، وأي حقيقة تنتسب إلى الفن مطلقاً وإلى المحاسن المثقلة بكونها موجودة وبأنها العمود الذي هو بُنيى البناء ويكون هذا مرصوماً وعليه شارة النظافة الطيبة القسمات، وحيث طائر الفينيقي، يطلع من هنا، من هذه الطريقة. ولا أفضل من هذا الصقل سوى أن نكرّره وأن نتوالى على الموضوع. على رماده وعلى هيئته الأولى، حيث العنكبوت والفوضى.

وهكذا يكون الشاعر أقرب فأقرب إلى هذه الصفة كلما أتيح له ذلك، بل كلما وضع حرفاً من الحروف وكلّما اشتدّت به الفريحة. وعليه، ولا بأس، أن يكون حذرّاً منذ البدء، أي حين يظن أنه على أرباح، وعلى انتصار، ما أن جاءته القصيدة كالعروس، ويعتبر أنها كذلك. وهي، حين العكس، عكس ما يرقبه منها، أن حاول أن يدعها في أسماها وفي ثيابها المأخوذة من دكان، من محل لعتيق الأشياء. وهنا يكون في حال الغلط، وفي أنه متسرّع وفي أنه غير الشاعر الذي رضاه والذي ينبغي أن يكون أبعد فأبعد عن السهولة وعن الأتيان بظلال ضئيلة، خارج ذلك الضعب الذي يتوافر لديه حين يكون الأمين على الوزنات، على أن يرفع النقاب عن الأصالة، وعن أن الشكل الجيّد إنما هو الجودة عينها، وأن من لا يقتدي بالقاعدة الجميلة ويقانئن الجمالية، إنما هو الخاسر والذي في وكره ظلمة وحين يجيء أي صياد ويمدّ يده إلى الحصاد، لا يصادف سوى الرؤانة، سوى القصة التي تنكسر سريعاً وفوراً ولا مزمар سيكون منها، ولا قصيدة ستكون أغنية إنسانية وكلها في سبق إلى النور، إلى الوضوح الذي ليس وضوحاً وإنما ذلك ما يشبه صنفاً من المواد حوالينا، وذاتنا المشاققة، تفسيراً هو لنا، وهو ما نصبو إليه، ولنا طابعنا هنا، ولنا أسلوبنا الذي هو نحن، في البدء وفي الانتهاء.

وأضيف عن سعيد عقل في كتاب هنري زغبى، أنه يعتمد هذا الصقل في منشوراته جمعاء. وأنه لديه هو الأساس في نثره وفي شعره. وأن هذا الصقل يكون استمراراً به وعليه، وتلك طريقته في الإنتاج. وتلك عادته أن يقطعن في الكلمات وأن يبدلها تبديلاً رئيساً وفي العبارات وشئى المفردات. وله أن يقول إنه صقل قبل النشر وبعد النشر، وأن هذا لا يؤوّب إلى بيت الطاعة، بل يظل شغلاً يشغل الشاعر طوال حياته، طوال كُتبه.

وأيّ شاعر حين يكون كذلك، ينال ما ينال من الصوبة ومن الحضور في الميادين حيث السباقات وحيث الروض يكون مزهراً، يكون غزير الصفات واللغات. وله أن يفعل وأن يشدّ قلمه، وأن لا يقع في ما يُدعى الخطأ، أي بحسب «المنجد» هو الحق والخفّة والكلام الكثير القاسد والمنطق المضطرب.

ورجاءنا أن ندرك أين نحن من ذاك، وأين نحن شعراء في بعض الأحيان ولسنا هؤلاء في أحيان أخرى، وفي أن لنا نعمة من السماء ومن الفضاء، وهي أن الشاعر الصنديد يخرسها في مداره، في سياجه، في ديوانه، وأنه له الحق والأذن أن يحلّق كلما اهتدى إلى البديع، إلى الروعة، وأن لا ينزل إلى جسيم الفرفة وأن يجعل كوخاً في ممتلكاته لرّة الشعر أو لشيطانه وأن يزرع الإلهام والنجوى حيث هو، حيث يكون.



## حدث

## الشعر التونسي يتنبأ بالثورة

صلاح بن عيّاد

على مدى عقود ثلاثة أو أكثر خَفَّت الشعر

التونسيّ وشارف على الغياب. فقد تداولت عليه أيادٍ تشدّه إلى الورا وتقتل نتوءات اختلافه. لقد كانت القصائد تُشجّد في النوادي وغيرها تحت سلطة الخطاب المخلوط بالسياسويّ، والتي حالت دون أسماء كثيرة أصيب أصحابها بالسكتات المتراوحة بين الحياتية أو الإبداعية. خذ مثلاً رضا الجلاّلي، الشاعر الآتي من سيدي بوزيد صاحب كتاب «خطايا لم يرتكبها أحد» وغيره والذي سقط ميتاً أمام «اتّحاد الكتّاب التونسيّين» (الجاني الحقيقيّ على حياته) والذي لا نستبعد أن يكون غصّة في حلق مواطنه محمّد البوعزيزي. وخذ مثلاً الشاعر خالد نجار الذي سكت شعرياً ولم يقترف سطرّاً شعرياً واحداً بعد مجموعة يتيمة. وخذ مثلاً القضاص محمّد عبد اللاوي الذي انتحر في بيته ذات عيد للجمهورية في منزله الضيق أين هبّأ موته الهاديّ بفتح الغاز...

العوامل كثيرة وهي ما حالت دون لمعان اسم ولو واحد بعد أبي القاسم الشاذليّ.

الشاذليّ الشاعر «الشعبيّ» الذي افتكّ من الشعب ليصبح رمزاً تتلاعب به السلطة وتضعه فوق جبينها المشّخ وتزجج عن نفسها خوفها من «الغول» الفكريّ والإبداعيّ. ولهذا أبدعت السلطة تلك على عقود طويلة في سجنّ الفكرة في الرؤوس أو في السجون (منها «اتّحاد الكتّاب التونسيّين»، ومنها «دار الكتّاب» و«دار الصحفي» والشارع الكبير المكلّل بوزارة للداخلية لا ندرى ماذا يصنع فيها) أو في الرموز المخيّبة لحقيقة ولا أمرٍ منها.

لذلك كَفّ الشعر التونسيّ عن أن يكون مباشراً أو فضائحيّاً إن صَحّت العبارة، وإذا كان قد اتّسم بالبرودة فلأنّه كان على نار باردة. وكنا نشكّ أحياناً - كمتفَرّجين - من أن هذا المشهد ينتمي ولو من بعيد إلى سياق عربيّ أو حتى عالميّ للثقافة. لقد تمّت تجرّته أو الهروب به بعيداً وخاصةً في العقود الثلاثة الماضية. وأنذرك في هذا السياق قول أحد الأصدقاء العراقيين المعروفين، أقصد شاكر لعبي، ونحن في مقهى من مقاهي الشارع الكبير (الحبيب يورقية) بأن البلد يشبه إلى حدّ كبير «جزيرة ثقافيّة تعوم لوحدها». هي عزلة حقيقيّة ألّمت بالوجه الثقافيّ عموماً والشعريّ خصوصاً. عزلة جعلته يندسّ في كتابة صامتة ونحن نستثني طبعاً شاعر النظام الفارّ ومتفكّه لأننا على بينة من أنّ الشاعر الحقيقيّ لا «يأكل

بندّيه».

نحن ننتّجه صوب شعر آخر لم يُعرف ولم يُستصف ولم يمثّل المشهد التونسيّ في الملتقيّات الثقافية والشعرية العربية أو غيرها، وهو شعر شرعيّ مثل مواصلة حقيقية لشعراء قادوا المشهد إلى النصف الأوّل من القرن العشرين. وهو شعر نجا من سواد منبعث من فوق هضبة قرطاج مريض النظام المتربّص بالكلمة والمتدخّل في رسم ملامح «أنطولوجيا شعريّة ما» والمرسل للإرساليات القصيرة والطويلة لـ«اتحاد الكتّاب التونسيّين» الكائن في العاصمة والمُحاط برائحة بؤلّ الكتّاب المشردّين.

هكذا إذاً سيمثّل الشعر التونسي وثيقة حقيقية وشاهدة على ما يجري في تونس «المحروسة» التي لم يعد أحد يحرسها سوى الأموات وضمن أحلام ميتافيزيقيةً في أذهان العجائز. فهو شعر أثقّد في مرحلة ما وخفّت كما خفت طوال العقدين الماضيين أو في مراحل أخرى مشابهة.

وبالعودة إلى خمسينيات القرن الماضي سنلحظ شعرّاً مُصرّاً على المجابهة، مجابهة الوضع السياسيّ خاصّة والدينيّ. وهو إيقاع شعريّ توازى مع تيّار فكريّ إصلاحيّ انتشر في ذاك الوقت، فالطاهر الحدّاد المصلح التونسيّ والمفكّر المعروف

(1899 - 1935) مثل رأس تلك «النهضة التونسيّة»، وما كتبه الرياديّ «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» سوى عمل مفاجئ في ظلّ استعمار في أوج تسلّطه ونظام سياسيّ في أوج تذذبذبه وتصارعه ونحن على مشارف الاستقلال (1956). الطاهر الحدّاد لم يتردّد في كتابة الشعر أيضاً، شعر لا يتجاوز بالنسبة إليه أن يكون وسيلة لتأصيل آرائه ونقوده في مواجهة الفساد السياسي والدينيّ. فتميّز شعره ذاك بالمباشرة. ففي قصيدة طويلة يخاطب فيها تونس قائلاً:

«أتونس عندي في هواك تولّع

وأنت مني نفسي عليك تقطّع

نسيّت بك الدنيا وعيشي وراحتي

أريد لكِ الحُسنى وخصمك يمنغ».

هذا الخصم رغم أنه استعماريّ أساساً، إلّا أن الحدّاد المعروف بعلمانيته كان في صراع دائم مع تعنّت عقديّ ودينيّ استفحل في تلك الأيام. أمّا عن الخصم السياسيّ فهو يواصل في القصيدة نفسها متحدثاً عن حاكم البلاد واصفاً إياه بـ«الملك

الآبد» والذي:

«يواصلُ سعي اليوم بالليل جاهداً

إلى غاية فيها يهيم ويرتجّ

بجهل وبتفليس بتوجيه أنفُس

بخلق رؤوس تُستهان فتركجّ».

ثمّ لا يتأخر الحدّاد في الإشارة إلى أساليب ذاك الحاكم الواحد الأحد والتي - ويا للعجب - ما هي سوى وسائل توارثتها السلطة التونسية إلى اليوم، إذ يقول:

«تساقم في حقّ البلاد عدوها

وتحتال في صوغ الكلام فتخدعّ».

وعلى هذا المستوى يجعلنا المفكر الطاهر حدّاد - والذي لم يرشّح يوماً نفسه أن تكون شاعرة - في تداخل زمنيّ. فإمّا نحن في الماضي وإمّا هو بيننا في الحاضر وقد عايش معنا ما تفعله المافيا «الطرابلسيّة» اللابسة ثوب السلطة وذلك «بمساومتها في حقّ البلاد» أو في إشارته إلى الشعب قائلاً:

«لقد مات هذا الشعب واغتيل عزه

فأصبح للأرزاء فيه تولّع».

بل وليتنبأ بثورة ما، ثورة ليس بينها وبين الثأر سوى خطّ رفيق، فالبيتان الشعريّان اللذان سنوردهما وكأننا بهما يسكنان قلب من أحرق نفسه على إثر صفقة أصابت كرامته الإنسانية، وهي صفقة لم يكفّ الوجه الثقافيّ والشعريّ عن تقبّلها، ومن ذاك الوجه من رفض الصفعة فاحترق، ومن ذاك الوجه من صغّر

الحّد الآخر:

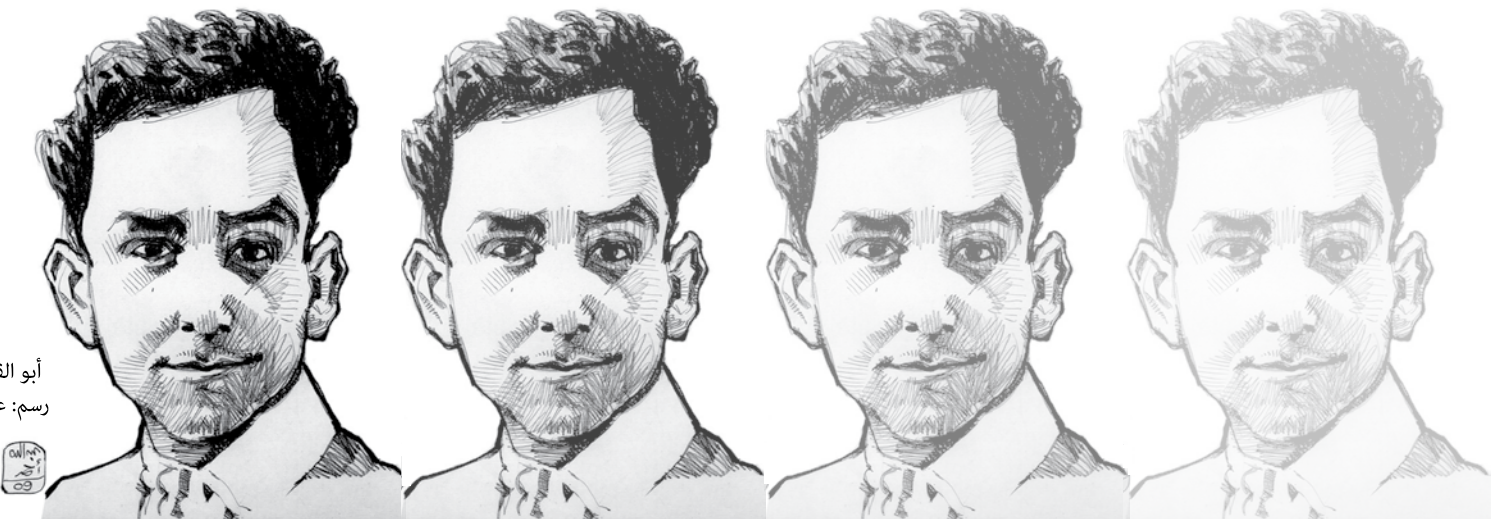
«شقينّا وما ممّا لتونس حرمة

فيثار أبناء تاونوا وضجّع

رضينا لها بالصّفْع وهي عليلّة

فكنا كغضب في حشاها يقطّع».

في حشا البلاد ومنذ وقت الحدّاد كان يعتمل شيء ما وصوت ما وجنين ما. هذا ما سوف يصوّره المشهد الشعريّ المجايل للحدّاد، ومن هذا الجيل صديقه أبو القاسم الشاذليّ وغيره كثيرون ممن تخبّطوا في ذاك «الحشا». فصالح السويسي القيرواني (1878 - 1941) الشاعر القيرواني المشغول بالبحث



أبو القاسم الشابي،  
رسم: عبد الله أحمد.

«وهيّا نرفع الكأس  
على نخب المصلّينا».

يبدو أنّ تونس متعدّدة على الأنظمة المستبدّة

كما يبدو أنه ليس من الغريب على التاريخ

التونسي محاصرة الشعب للحكّام في قصورهم،

ولمّ لا في وزارة داخليتهم؟ فقد حاصروا

الشبّان خاصّة والذين يفرقون في صوفيّة

مبكرة ينقطعون فيها عن الحياة مبكراً. أو

الذين يغوصون في رومنسية ساذجة يفرقون

على إثرها في انطباعيّة سطحيّة تارة أو في

انصراف كليّ لشعر منسلخ عن الواقع أو في

شعر متوجّه طلبة واحدة نحو الجمال وذلك

عبر المرأة أو الفكرة المجردة أو الخمرة في

المعنى النواصي. وهو بدوره شعر متوارث عن

حقبة أواسط القرن العشرين فمنهم محمد

العربي (1917 - 1946) الشاعر المنسلخ

عن مرارة واقعه وعن مرارة حلقة ليخاطب

المؤنث المطلق في أكثر من مناسبة:

«أريدك عارية راقصة

وجسمك بالشهوات التهبّ

أريدك في حلم غائصة

تفتّش عميا وراء السحب».

يرفضه خيط النمل الطويل:

«قيثارتي رذّي صدى تلحيني

وابكي معي ذكرى هوى مطعون

جازفت فيه بعزّة وحصانيّة

ورضيت منه بذلّة وبهويّ».

أمّا أبو بكر التونسيّ المتوفّي سنة 1948،

فيواصل هذا الخطاب المباشر الخالي من

الرموز مصوراً ثنائيّة المثقّف والسلطة وهما

في تصارع نرثه أباً عن جدّ:

«واترك سياسة تونسٍ واركنْ إلى

بعض الرّوايا كزّ الأذكارا

هذا دواء حكومة أمست ترى

في القول نارا والكتابة نارا».

وليجابه في شجاعة يقلّ نظيرها المازق

الدينيّ بقوله في القصيدة نفسها:

«أنا كتيبّ

أنا غريبّ

كأبتي خالفتُ نظائرها

غريبةً في عوالم الحزن».

أو في تصويره لأبناء تونس:

«البؤس لابن الشعب يأكل قلبه

والمجد والإثراء للأغراب».

وهي حال مترواحة بين أملٍ وألمٍ العاملين الكافّين لأن تقوم ثورة تهزّ أرجاء جهاز لا أمل له. فقد كان الشعر رغم غياب الأوكسجين يمشي دائماً وبلا انقطاع عبر بيت الشابي المشّم بالرومنسية: «سأطّل أمشي رغم ذلك عازفاً

قيثارتي مترنماً بغنائي».

كما لا يبدو غريباً أن تتحوّل هذه الثورة إلى مصر لأنّ أحداثاً عجيبية تؤكّد تشابه ما يجري اليوم مع ما جرى الأمس: يذكر أحمد بن المقرّي التلمساني في كتابه «نفح الطيب

من غصن الأندلس الرطب» بأنه على إثر

الثامنة (1270م) وبعدما نجا بجلده من قبضة

المصريين، على التوجّه إلى تونس، كتبّ شاعر

تونسي اسمه أحمد بن إسماعيل الزيّات شعراً

يقول فيه:

«أ فرنسيس، تونسُ أخت مصرٍ

فتأهبّ لما إليه تصميرٌ

لك فيها دار ابن لقمان قبراً

وطواشيك منكر وتكبير».

وفرنسيس هو اسم يطلقه العرب على لويس التاسع في ذاك الوقت، فرنسيس الذي مات تحت حيطان تونس متأثراً بالبيت الشعري للزيّات المذكور أعلاه.



## شهادة

## لماذا أوقفت مجلة «فراديس»؟

عبد القادر الجنابي

«منشورات الجمل»، لكنني فضّلت أن أصدر العدد الأول كتجربة في باريس. وبالفعل صدر في تمّوز 1990 (82 صفحة)، محتويّاً على بعض التراجم، وبعض الأشعار لشعراء عرب من بينهم أمجد ناصر وقصة قصيرة هي «للكلمة» لسركون بولص... وكثير من صور السورباليين الفرنسيين كجويس منصور وأندريه بروتون، ولوحات فنيّة بالألوان تُصقّ داخل الصفحات أعطاني إياها الفنانون الفرنسيون أنفسهم. والشيء اللافت فيه: ملفّ يضمّ نصوصاً (نقلتها عن مخطوطة موجودة في مكتبة «الدراسات الشرقية» بباريس) أشبه بقصائد النثر الأوروبية للشيخ عبد القادر الكيلاني، وهي عبارة عن بورتريهات مذهلة كتبها الشيخ عن آدم، الحلاج، موسى... تتكشف فيها القدرة على إلغاء الحدود بين ذاكرة الشيخ والنص القرآني إلى حدّ أن الآيّة قد كُسّرت تكسييراً فنُثرت داخل أرضية النص كأنها دُرر تُرَضّع المعنى المطلوب بالصورة المطلوبة، كما أن تلقائيّة التعاشق بين الألفاظ تنتج تكتيفاً وتلخيصاً مدهشين لسيرة الشخص المعني. لوي ماسينيو كان على حق عندما نوّه بأهمية قصائد الشيخ الثرية هذه وأمل أن تُترجم إلى الفرنسية لـ«أهميتها»، في نظره، «لشعراء الغرب الحديثين».

عندها اتفقت مع خالد المعالي على إصدارها لدى «منشورات الجمل»، وإذا بصدام حسين يغزو الكويت، فتقع حرب الخليج الثانية... فيتلاشى هدف «فراديس» الإبداعي بين ثنايا المواجهة المطلوبة مع واقع سياسي جديد تنصره فيه كل القيم رغبة باجتراح صمود ثقافي. فاضطرت إلى إصدار عدد سباليّ يعتزّ عن ظروف الحرب، فكان العدد الثاني (100 صفحة، تمّوز 1991) - واعتباراً من هذا العدد وحتى العدد السابع أخذت «فراديس» تظهر لدى «منشورات الجمل» أي تُطبع في كولونيا - بافتتاحية نارية كتبتها ضدّ السلفية والوضع العربي السيء تحت عنوان «غداً كانت الحرب»: «لقد دقّت ساعة الانتقامات، انتقام العربية مما أنجز باسمها، انتقام القارئ من ثقافة طوب بطنها عن كل تصدّ، وانتقام الفكر من سيرورته العربية التي لم تأتِ إلا بإنتاج متعقّن أفرزته أذهان عوراء ليس فيها النماعة واحدة يُركن إليها عند اهتزاز الروح؛ قادرة على أن تفتح عيناً في مَدَمَس الاندحار هذا لكل ما حاولت هذه الأذهان أن تُلقتنا به. إن جِلّ ما ورثناه في ليل العصور أصبح نعلًا غليظاً يدوس كل ما كان في رأس الأطفال من لُعب وأراجيح»... وخضعت ملفاً كاملاً للشعراء العراقيين من

سعدي يوسف إلى سركون بولص إلى صلاح فائق... وملفّاً آخر عنوانه «شمال القصيدة» عن الشعر الكردي. وقصائد لشعراء لبنانيين وعرب من بينهم الياس حنا الياس وبيار أبي صعب وזהر الغافري، وترجمة لمقالة ماندلشتام عن المُحاورن وقصائد لباول تسيلان، مع ملفّ صغير عنوانه «أسئلة الغيب ومفاتيحها» وهو لعبة سوربالية شارك فيها سعدي يوسف وأدونيس وآخرون: على سبيل المثال أطرح على أدونيس أسئلة ناقصة مثل: «ما هي...؟»، «في ظل الظروف الراهنة ما الذي يجب على... القيام به؟» فيجيب عنها دون أن يكون في علمه عمّن يدور السؤال. وهنا سأختار هذه الأمثلة من بين 15 سؤالاً وجهتها لأدونيس، وسأضع الكلمات الناقصة أي التي لم يعلم بها بين مزدوجتين:

**الجنابي:** ما هي «الحداثة»؟

**أدونيس:** ربح تحاول أن تنام، ولا تستطيع.

**الجنابي:** ما الذي يجب على «الشاعر» القيام به؟

**أدونيس:** عليه أن يجهل نفسه.

**الجنابي:** متى تشعر بأنك في حاجة إلى «كتابة قصيدة»؟

**أدونيس:** عندما تتلاقى يدانا: الريح وأنا.

وأتذكّر أن أدونيس بعد مرور شهرين على صدور العدد، نشر مقالاً في جريدة «الحياة» أشبه بالترغيفات: للتاريخ، الشعر... إلخ على منوال اللعبة، فكانت معظمها ساذجة، لأنه لم يفهم بأن الصدفة هي الكفيلة خلق تعريف عميق وشعري. واختُتم العدد بصفحة تحت عنوان «ملاحظات» تركتها كي يكتب القارئ ملاحظاته فيها كما يشاء وبلا أيّ مراقبة.

#### بين درجة الأرض وقدم السماء

وهكذا أخذت أعداد «فراديس» تتوالى كنهر متدفّق بملفّات غربية ومواد شعرية وثقافية لم يتعوّدها القارئ العربي، ففي العدد الثالث (132 صفحة، شباط 1992)، نشرْتُ ملفّاً المربا «أتمرّي، إذاً أنا موجود»، ضمّ أجمل النصوص في موضوع المرأة، واستفتاء العرب الذي شارك فيه: أنسي الحاج، محمود درويش، أحمد بيبضون، فواز طرابلسي، لطف الله سليمان، أنور عبدالله، جورج طرابيشي، أحمد قصير، ونصير مروة؛ وملف «طغاة/ جبابرة، سفاحون» (سيّرُ أخطر طغاة التاريخ)؛ وملف «أودن شاعر العصر» من إعداد سركون بولص؛ وملف الشعر العالمي، ومقالات لاندريه بروتون، سيوران، وعددًا كبيراً



عبد القادر الجنابي،  
رسم: عبد الله أحمد.

ولم يقرأ أدونيس. أنا جئت إلى هذا الفندق (إني أسوق هذه الحادثة في سياق الحديث عن الجنس ومفهومه في العقلية العربية مبدعة كانت أم لا، أي في الشارع). إذاً أيقظت درويش وخوري من نومهما على أن يحضرا، فقالا لي: انتظرنا في الغرفة. كانت هناك زجاجة ويسكي ملأته تقريباً وإلى جانبها بعض الفستق، فأخذت أكل الفستق وكانت لي أسنان ما تزال قويّة في ذلك اليوم. اليوم سقطت. عندما انتهيا من التنظيف والنظافة خرجا ليقول لي محمود درويش (أنا بسذاجة كنتُ رأيت حقيبة مفتوحة فيها نسخ عدّة من أحد دواوين درويش، فقلتُ له: هل يمكن لك أن تهديني نسخة من ديوانك الأخير؟) هذه العبارة: «ليس من عاداتي أن أهدي دواويني». أنا سكّطُ طبعاً وكان في ذهني أن أفعل تماماً ما طلبه مني محمد برادة. بعد لحظة، استفزّاراً قال لي درويش: «أشكري كيف حالك في طنجة؟» فقلت له: «والله عادي جداً». فقال: «أليس لديك فيلا في الجبل» (وكان رأى الجبل قبل يومين حين كان في أصيلة)، فقلت: لا. فقال: «وكيف يحدث أنك عرفتُ تينيسي وليامز وجان جينيه وهذان شخصان معروفان أنهما غنّيان ولم تغتن من خلاهما مع أنك كنتُ خليلهما أو صاحبهما؟» فقلت له: «لم أعرف كيف أغنّني لكي أكسب فيلا، لكن ربّما أعتقد أنك أفحل مني، فأنا لم أعرف كيف أصبح فحلاً تجاه وليامز وجينيه، لكن إذا شئتُ فمن الممكن أن أسوّي لك مع تينيسي وليامز أو جان جينيه لكي تكسب هذه الفيلا لأنك أفحل مني». وربّما كان زب درويش أو زب الياس خوري، وكلاهما زوج أزباب بالنسبة إليّ، زُيّن لا ينتعظان ولا ينتصبان. تصوّر: أهانني لأنني طلبت منه توقيع ديوانه لي ولم يُعطه، وكنتُ أنا شبه خادم وأوصلتهما إلى الرباط».

#### العالم العربي تقب كبير، أفكاره الكبيرة فأر صغير

إلا أنّ قضية الشعر التي أناضل من أجلها دفعتني إلى تخصيص العدد المزدوج 6 و7 (182 صفحة، نوفمبر 1993) لقصيدة النثر الأوروبية كي يتضح جوهرها للقارئ العربي، بل حقيقة المصطلح الشعري نفسه بمقاربة معرفية جديدة تضيء نشأته، تطوّره، إضاءةً تُرثّي لنا حولاته المستقبلية. لذا جاء العدد في معظمه حول قصيدة النثر الأوروبية نموذجاً وتنظيراً. فضمّ تراجمَ لما يقارب الستين قصيدة نثر عالمية مع تقديمات وشرح، ونماذج عربية مكتوبة على شكل كتل

بين السوربالية والصوفية في كل شيء، فالأولى استنارة مادية تريد نعيم الدنيا، بينما الثانية إشراقة إلهوية ترتجي مغفرة الآخرة. الصوفية تستعير المواد الدينية لتجعل منها أساساً لافتراضاتها، بينما السوربالية ترى في هذه المواد عين الحاجز الذي يجب تحطيمه. والمحبيب في نظر الصوفي هو الله، في حين أنّ المحبوب في نظر السوربالية هو المرأة لِحماً ودماً. كما تضمّن العدد استفاءً جميلاً: سيرورة فكرك بعيداً عن كل رقابة: «عزيزي المدعو للمشاركة في هذا الاستفتاء، نطلب منك أن تأخذ منك (ذات صباح تقرّره أنت) ورقة واحدة وتدوّن عليها أثناء هذه المسافة الممتدة من بيتك إلى مكان عملك/ موعذك، سيرورة فكرك الحقيقية خارج كل اهتمام جمالي وأخلاقي، كل ما يطرأ على ذهنك من هواجس مالية كانت أو جنسية، أدبية أو عادية... إلخ. نرجو منك الصدق لأننا لسنا في حاجة إلى نص أدبي». لكن للأسف جاءت أجوبة معظمهم نصوصاً أدبية عادية جاهزة في رؤوسهم. إلا أن الصادم في هذا العدد هو مقتبس للماركيز دوساد حول رجال الدين، أثار رعب الشيوعيين العراقيين، خصوصاً الذين ساهموا في العدد.

وأخيراً ضمّ العددُ اللقاءَ الشير والثير مع محمد شكري، والذي يفضح فيه لا أخلاقية محمود درويش والياس خوري، ما سبّب ابتعاد الذين كانوا يعملون تحت إدارة محمود درويش عن المجلة، كفؤاز طرابلسي الذي كان في بُتّه إعداد ملف مع عزيز العظمة، عن جيل الستينيات اللبناني.

وهنا أنقل ما جاء حرفياً على لسان شكري لتقديم صورة حيّة عن اختراق «فراديس» لكل المحرّمات والإقصاء التام للرقابة فيها. يقول شكري: «سأدلي باعتراف خطير، اعتراف ساخر جداً، حدث لي مع الشاعر محمود درويش بحضور الياس خوري. ربّما كانا صديقين لأحد منكم أو أكثر، لكن أنا لا تهمني الصداقة بقدر ما تهمني حقيقة الأمور. تلقّيتُ يومها مكالمة تلفونية من محمد برادة رئيس «اتحاد كتّاب المغرب» سابقاً، وهو صديق حميم لي، وكلّفتني بخدمة أودّيتها له. وأدّيتها بكل حبور. فقد سبق له أن أدّى لي خدمات جليلة أشكّره عليها شكراً جزيلاً. طلب منّي أن أذهب إلى فندق «سبناتور» في طنجة وأن أوقظ محمود درويش والياس خوري لكي يُشارك محمود درويش في قراءة شعرية كانت مع محمد علي شمس الدين وأدونيس الذي امتنع يومها عن قراءة الشعر، فقرّر درويش وشمس الدين

من قصائد وكتابات عربية، ولعبة سوربالية: «حطّ الكلمات من التعريف الحر» التي قمنا بها، سعدي يوسف، سركون بولص وأنا في منزلي. وخلاصتها: اخترنا حوالي 66 كلمة مراد تعريفها. كتبتُ مرقّمة من 1 إلى 66 على كاغد طويل طوله متر ونصف، ثم علّقُ على حائط... وكان لكل منا 22 ورقة وقلم مميّز اللون، يُسجّل به على إحدى الوريقات، كل ما يطرأ - وهو يتحدث أو يأكل أو يضحك - على ذهنه من جملة يخالها كما تضمّن العدد استفاءً جميلاً: سيرورة فكرك بعيداً عن كل رقابة: «عزيزي المدعو للمشاركة في هذا الاستفتاء، نطلب منك أن تأخذ منك (ذات صباح تقرّره أنت) ورقة واحدة وتدوّن عليها أثناء هذه المسافة الممتدة من بيتك إلى مكان عملك/ موعذك، سيرورة فكرك الحقيقية خارج كل اهتمام جمالي وأخلاقي، كل ما يطرأ على ذهنك من هواجس مالية كانت أو جنسية، أدبية أو عادية... إلخ. نرجو منك الصدق لأننا لسنا في حاجة إلى نص أدبي». لكن للأسف جاءت أجوبة معظمهم نصوصاً أدبية عادية جاهزة في رؤوسهم. إلا أن الصادم في هذا العدد هو مقتبس للماركيز دوساد حول رجال الدين، أثار رعب الشيوعيين العراقيين، خصوصاً الذين ساهموا في العدد.

وأخيراً ضمّ العددُ اللقاءَ الشير والثير مع محمد شكري، والذي يفضح فيه لا أخلاقية محمود درويش والياس خوري، ما سبّب ابتعاد الذين كانوا يعملون تحت إدارة محمود درويش عن المجلة، كفؤاز طرابلسي الذي كان في بُتّه إعداد ملف مع عزيز العظمة، عن جيل الستينيات اللبناني. وهنا أنقل ما جاء حرفياً على لسان شكري لتقديم صورة حيّة عن اختراق «فراديس» لكل المحرّمات والإقصاء التام للرقابة فيها. يقول شكري: «سأدلي باعتراف خطير، اعتراف ساخر جداً، حدث لي مع الشاعر محمود درويش بحضور الياس خوري. ربّما كانا صديقين لأحد منكم أو أكثر، لكن أنا لا تهمني الصداقة بقدر ما تهمني حقيقة الأمور. تلقّيتُ يومها مكالمة تلفونية من محمد برادة رئيس «اتحاد كتّاب المغرب» سابقاً، وهو صديق حميم لي، وكلّفتني بخدمة أودّيتها له. وأدّيتها بكل حبور. فقد سبق له أن أدّى لي خدمات جليلة أشكّره عليها شكراً جزيلاً. طلب منّي أن أذهب إلى فندق «سبناتور» في طنجة وأن أوقظ محمود درويش والياس خوري لكي يُشارك محمود درويش في قراءة شعرية كانت مع محمد علي شمس الدين وأدونيس الذي امتنع يومها عن قراءة الشعر، فقرّر درويش وشمس الدين

كما ضمّ العدد ملفّاً ضخماً للشعر العالمي فيه نماذج من الشعر الأمريكي المعاصر (أنطولوجيا صغيرة أعدها سركون بولص)، ومختارات كريستيان مورغنشتيرن (ترجمها فاضل العزاوي)، وملف الشعر الإسرائيلي (أعده سمير نقاش)، وترجمات قمت بها لنصوص وقصائد لشعراء عدّة منهم: باث، بيريه، هولوب وآخرون. وهناك أيضاً مقالات لهوركهايمر، وكارل كراوس، كما ضمّ العدد مقابلة مع نعيم قطان، والنسخة الأولى من رسالتي إلى أدونيس، مبيّناً فيها البون الشاسع ما



## الملحمة الشعرية بنت العهود الإقطاعية

يسري عبد الغني

مخطوطة أصلها عربي عنوانها «معراج الرسول»، وقد تُرجمت إلى اللغة الإسبانية، ثم الفرنسية، ثم اللاتينية التي توجد نسخة منها ضمن محفوظات «المكتبة الأهلية» في باريس. ويذهب عدد من الباحثين أيضاً إلى أن دانتي قد تأثر في ملحمة «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري.

في ملحمة دانتى ما يشبه الحديث عن الملائكة الذين كانوا يشرحون للرسول محمد في رحلته السموية ما يراه، ويريد تفسيراً له. وكذلك يذكر دانتى حديثاً عن رؤية الله، وأنها حدثت في السماء الثامنة حيث يوجد العرش، ويصف ما يُهَرَّب به من الألوان والأنوار والجوانب الروحية.

## أقدم ملحمة صينية

العام 2004 أعلنت الصين اكتمال أطول وأقدم ملحمة شعرية على مستوى العالم، والمعروفة باسم «ملحمة الملك قشار» إثر العثور على أجزائها الناقصة، وهي عبارة عن ألف كلمة منقوشة على الأحجار والتماثيل الكائنة في عهد «المملكة الذهبية» جنوب الصين. وتُعتبر هذه الملحمة أطول ملحمة شعبية ثنائية عرفت العالم. حيث تقع في 36 مجلدًا، وتضمُّ قرابة مليوني بيت شعر، وتضاهي في قيمتها الأدبية أشهر الملاحم الغربية، حتى أنها تُسمَّى «الإلياذة الشرقية».

## الملاحم عند العرب

يزعم بعض الباحثين أن الملاحم الشعرية لم توجد عند العرب أبداً، والواقع أن لهذا الشعر نواة في التراث العربي القديم تنفع عليها في الشعر الحماسي الذي يصف المعارك وبصوّر اقتحام الأبطال في ميادين القتال، وهو قديم في الشعر الجاهلي، وقد ازدهر وراج في المعارك الكبرى بين الوثنية والتوحيد إثر ظهور الإسلام، ثم في المعارك التي جرت بين العرب والفرس، أو بين العرب والروم، وكذلك في الحروب الصليبية. على أن هذا الشعر الملحمي الذي ظهرت نواته في بعض أشعار العرب العربية، ظلّ في نطاق العقيدة الحماسية، ولم يتجاوزها إلى القصة الملحمية في معناها الفني المتكامل.

وبعدما قوي اتصال العرب بتيار الثقافة الغربية، وتمّت ترجمة «الإلياذة» و«الأوديسا» إلى العربية، وكذلك «الشاهنامة» للشاعر الفارسي الفردوسي، ظهرت الملحمة، أو شبه الملحمة في الشعر العربي الحديث، وذلك في معناها الفني المتعارف

يسود المحاربين من روح الفروسية، ومن المناظر الرائعة فيها:  
منظر كنور وهو يودّع زوجته أندروماك، ويداعب طفله قبيل  
ذهابه إلى الحرب بلا رجعة. كذلك صورة هيلين اليونانية وهي  
نادمة على هروبها مع باريس الطروادي، وما جرّه ذلك على  
قومها من ويلات...

أما حوادث «الإنيادة» فتبدأ بنجاة إنياس الطروادي من طروادة، ومعه بعض أتباعه، وذلك عقب تدميرها على يد اليونانيين، وفيها أيضاً تتدخل الآلهة بعد سفر ومغامرات في البحر استغرقت ست سنوات، في صورة حمار له إنياس، تتشكل خلال قصة خيالية تحكيها هذه الملحمة، كما أنها تتحدث عن العالم الآخر، وتحتوي على ذكر الأرواح التي ستهبط إلى دار الدنيا، ومنهم العظماء اليونانيون، كما أنها تحتوي على تفاصيل خيالية مثيرة. وهذه الملحمة في مجملها تتحدث عن أسفار البطل إنياس حتى وصوله إلى إيطاليا، وفي القسم الثاني تتحدث عن حروب إنياس وتغلبه على منائويه في منطقة لاسيوم وتأسيسه لإمبراطورية الرومان، وهي إجمالاً محاكاة لـ«الإلياذة».

ورغم قيام سليم البستاني بترجمة «الإلياذة» سنة 1904، فإن الدكتور أحمد عثمان - بعد مئة عام - قام بالاشتراك مع مجموعة من المترجمين بترجمتها مجدداً سنة 2004. وصدرت لدى «المجلس الأعلى للثقافة»، أما «الإنيادة» فترجمها الدكتور عبد المعطي شعراوي، ومحمد حمدي إبراهيم، وأحمد فؤاد السبآن، وصدر الأولى سنة 1971، والجزء الثاني سنة 1977 لدى «الهيئة المصرية العامة للكتاب» في القاهرة.

## الملحمة الدينية

تعتبر «الكوميديا الإلهية» التي كتبها الشاعر الإيطالي دانتي الإيجيري (1265 - 1331) خير ممثلٍ للملحمة الدينية، وتحدثُ عن الرحلة إلى العالم الآخر. وهذا الموضوع الذي تناوله دانتي رمز به إلى الإنسان بما فيه من فضائل وذنائب بوصفه خاضعاً للعدل الإلهي، المسبب، المعاقب، الذي اعتاق أثر الفريخ في «الإبادة»، وذلك عندما تحدث عن الصلة بالعالم الآخر، ومع ذلك فإن لدانتي أصالته في الصور الفنية، وفي وصفه لعصره، وفي الرمزية التي لجأ إليها.

ويؤكد بعض الباحثين الغربيين تأثر دانتي في «كوميدياه» بحادثة الإسراء والمعراج، وذلك من طريق اطلاعه على

تُعتبر الملحمة من أهم الأنواع الشعرية، وهي تعتمد على سرد قصة بطولية تقوم على الحكاية، وتصدر عن أبطالها أفعال عجيبة وحوادث خارقة للعادة، وتشتمل على الوصف والحوار وتصوير الشخصيات والخط، وتجنح أحياناً إلى الاستطراد وعوارض الأعداء.

وتوشأ «الملاحم الشعرية»، المعتمدة على تخيال والحكاية والروايات التاريخية، لدى الشعوب الفطرية إذ يسهل لديها الاعتقاد في شؤون الناس. ولللمحة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية، لكنها تختلط بالأساطير والخرافات. وأبطال الملاحم أشخاص أسطوريون من الوطنيين أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية. وهي تمثل العهود الإقطاعية، وتتحدث عن الفرد لا عن المجتمع، فتمثل بعضهم بمظهر البطل الفذ. وتتناسى أو تتناسي الشعب الذي لا يكون له أي اعتبار في هذه صورته الملاحم. أما الملاحم المسيحية فيبدو الشعب في حقيقته الطبيعية، لكن على أنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته، أو أصله الطبيعي، الكمال من سادته. وقد ظهر هذا النوع الأدبي أولاً لدى اليونان، ثم انتقل منهم إلى الأدب اللاتيني في مرحلة التقليدي المحاكاة في أوروبا لكل ما هو يوناني أو روماني.

## الملحمة الوطنية

في اليونان القديمة ظهرت «الأوديسا» و«الإلياذة» للشاعر  
اليوناني هوميروس، وقد قلده بعد ذلك الشاعر اللاتيني فرجيل  
(89 - 19 ق. م)، وذلك في ملحمته «الإنياذة». وهذه الملاحم  
تدور حول أحداث جرت بعد حرب طروادة، صوّرها هوميروس  
اليوناني، وسار على نهجه فرجيل.

يتكلم هوميروس في «الأوديسا» عن عودة أوديسيوس من هذه الحرب بعد نهايتها بعشر سنين، وعن الحوادث التي نجمت عن غيابه من تنافس أمراء إحدى الجزر على الحظوة لدى زوجته، وتدخل الآلهة إلى خيمته، ثم يتم الإفراج عنه، ويعود إلى زوجته، متغلباً على خصومه.

أما ما حوالت «الإلياذة» فتقوم على ذكر حصار سرودة، وانقسام  
بين مؤيد اللينانيين ومؤيد الطرواديين، ففي بداية  
حوادثها يأسر إغامنون بنت كاهن الإله أبولو، وبعد ذلك  
يتفشى وباء الطاعون في الجيش اليوناني، وتتوالى هزائمه.  
وفي الملحمة صورة واقعية لحياة الطرواديين في الحصار، وما

يرى البعض أنها فاقعة أو يرى بعض آخر أنها صاحبة قتالية فوق ما يطبق التحليل والبحث، إلا أن نشرات الجنائي تدرج فضائح وكلمات مقدعة في "مهور" بلادنا وصمتا فلا يبقى لها صوت. لذا كان صخبها وإقذاعها جزءاً من وجودها وحياتها. بل إنها على كل هذا الاحتفال والمسرحة والضجيج ما كانت تسمع، يكفيها هذا سمّت وتسمّي ما لم يعد له في حاضرتها اسم، ويكفيها أنها التمتست نهو هناك ثقافة ملعونة مخالفة أو التمسّت أيضاً عرقاً من الأحرار.

وداعاً أيها التمرّد في مجتمع عربي

لا يستحق حتى التمرّد عليه

بعدها أُلقيت نظرة على ما يقرب ألف صفحة من القصائد، الترجمات، الاستفتاءات، الألعاب، الشائعات، النقد الجذري، والاستفتاءات الاستفزازية، كلها الذي طرحتة على الرؤساء العرب: «أيها الحاكم، ما الذي ستفعله عندما تستقبل وتبقى حياً؟ أو عندما تُعزل عن الحكم؟ هل ستفكر بمؤامرة جديدة، أم ستذهب إلى جزيرة صغيرة حيث تُضي وقتك مع أطفالك وحريمك، أم ستذهب مباشرة إلى موتي كارلو لتلعب القمار حتى الثمالة ثم تعود إلى البيت، غير قادر على المواطنة، تاركاً زوجتك وحدها مع الخدم، أم ستجرب مرة في حياتك على قراءة كتاب، وأي كتاب سيكون ميسراً لك في وحدتك؟» ما يصل أي جواب.

بعد هذا النفس الطويل الذي استغرق خمس سنوات، قرّرت أن أوقف فراديس عن الصدور وأن تدخل أشریف التاريخ، على أن تجتري نفسها مكررة المواضيع ذاتها كأي مجلة عربية. فـ«فراديس» ليست «الآداب» ولا «شعر» ولا «المعرفة» وليست مجلة تجارية. لقد تعلّمت من تجربة السوريين والحركات الطبيعية كـ«أممية مبدعي الأضواء»، بأن مجلة ذات نبرة طليعية، هدفها أن يكون الشعر في فراديسه لا مجرد نتف للزينة الأدبية، يجب ألا تستمر أكثر من بضع سنوات... وإلا تستطر إلى الساموعة والوقوف أي كان فقط لملء فراغ الأعداد التي لم يعد فيها، أصلاً، حياة.

«فراويس» إنتاج وضع ملي بالأحلام، والحرية بأعلى درجاتها. حيث كان «ينبغي أن تكون الكلمة مطر نفسها» (سهراب سبهي)؛ حيث كان السبب مَخْرَج اللغة التقديرة الوحيد حفاظاً على ماء وجهها من هذا السَّيِّئِ المأمورة به لغة العرب. لقد أدَّت «فراويس» رغم التوزيع السيء والطباعة المحدودة للنسخ، مهمّة التفخيم؛ بإعادة انتهاك الحزب المكتبي المتواضع عليه. لقد كانت مرّكب عبارة الفكر المغمري ونشاط العربية المنفلت نحو هواء الاستنارات في حارة تراطط الصور والأفكار.

إن ما يميّز «فراڤيس» هو أنها اختارت الصدام مع كل الجدران الثقافية، الاجتماعية، الجنسية... بينما السائد في العربية هو أن المثقفين، الشعراء، الكتاب ليسوا سوى وطاوطوط. ينحصر ذكائها في عمل واحد: ألا تصطدم بتدريج أسفي الوحيد هو أن «فراڤيس» تكلل المجلات التي أصدرتها، ما لم تصل إلى بل القارئ العادي، بل إلى أيدي مثقفين وشعراء، وكتّاب منتحلين؛ بغرفون ما يشاؤون دون أي ذكر للمصدر.

حق الظن بسبب التقديمات الحركية التي كتبت أغلبها من دون توقع لهذه المقالة أو تلك الوثيقة: «أقرأ فراديس ولن تموت غيباً»، «تذكر أن الجنس عند العرب هو الكتاب الوحيد الذي يقرأه رجال الدين في الخليج»، «والآن تنكلاً بأعداء الشعر استرذت «دار الجديد» أعمال أنسي الحاج الشعرية»، بل لقد أوجدت شعراً طريفاً لـ«منشورات الجمل» يقول: «الجمل يمزج والأفقي يتحرك» وقد تحريف جملة شعري ترجمتها عن الإنكليزية لشاعر أوروبي (خالد المعالي يستخدمها إلى اليوم ولا يعرف عن أي شاعر أخذت). وهنا أود أن أؤكد أن المعالي لم يكتب جملة واحدة في «فراديس»، فمهمته كانت تنحصر في دفع تكاليف العدد ورفق النصوص، ولهذا السبب كنت أقول له عند تصميم كل عدد: «خذ ثلاث أو أربع صفحات للنصوص»، دون أن أقرأ جملة واحدة منها. بل حتى المواد المترجمة كتبت أختارها بنفسي وأطلب من الأصدقاء ترجمتها، فمثلاً طلبت من صبحي حديدي أن يترجم مقال جونان مور الطويل عن قصيدة النثر، وكأخذ خلاصة منهن سبحانه ومرة طلبت ترجمة ملف التز، فأكذ ترجمت شركون وبلص هوافه الجنابي... ولولا ذلك لما كان ثمة دلالة للعبارة المكتوبة في الصفحة الأولى من كل عدد: «فكرة وتنفيذ: عبد القادر الجنابي».

لقد حاولتُ أن أخلق نوعاً من الموازنة بين الفعل الشعري

حوار شكري سبب ابتعاد الذين يعملون تحت إدارة درويش، كفواز طرابلسي الذي كان في نيته إعداد ملف عن جيل المستنicians

الصافي والتفضيح حد السباب؛ موازنة تَمَّتْ أحياناً على حساب الشعر. ولا أجد بداً من الاعتراف بأنني كثيراً ما اضطررت إلى نشر قصائد لا تستحق النشر! لا مفر من هذا. فلكل حركة إبداعية حرّة حَصَّتْها أيضاً من العشب الضار. أه كم كنت أكره هذه العبارة: «لا يعبّر عن رأي المجلة!». فعلى العكس من ذلك، كان كل ما كنت أنشره لأنيّ كان، يعبّر بالضرورة عن «فراديس» وبالتالي عني. «فالمبدع الحق، كما يقول نيتشه، لا يملك فكره فحسب، بل يملكه أيضاً فكر أصدقائه. فكل صديق له يعبره حواسه، لا بل يملك من ذلك يعيّن من أجله». وهنا يحضرني ما كتبه عباس بيضون عن العدد الثالث من «فراديس» (الملحق، العدد 13، 6 حزيران 1992) حيث يقول:

انهض أيها الكلام وأمض إلى عالمك

في الحقيقة، كانت «فراڊيس» آخر تعبير عن رؤيتي للشعر، مفهومي للثقافة والثورة. كنت أفكر بكل صغيرة من أجل أن يكون كل عدد له نكهة خاصة ذات متفجرات لغوية تستفسر مشاعر القارئ مُدخلة إِيَّاهُ في نطاق المخيلة الفعالة، لتعلمه الشعر في متناول يديّ. فطريقة إخراج المجلة وتضارب المواقف حينها جعل من «فراڊيس» مجلة ذات طابع حركي. بحسب ظنّ الكثيرين بوجود حركة لسان حالها «فراڊيس»، وكان لهم





## السنة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

## رأي

## تقاطعات بين قصيدة النثر والشعر «الجاهلي»

### محيي الدين جرمة

القصيدة التي تُصنّف ضمن ما يُسمّى «الشعر الجاهلي» تعدّ، رؤية لا شكّاً، قصيدة نثر بامتياز. وهي كذلك في سياقها قصيدة نثر لا مجازاً، بل مُجازة. ناهيك عن كونها تمثّل سبقاً في حقل الكتابة الشعرية المشتبكة - تاريخاً - في وعي تراكماتها وتأويلات تراثها. هذه القصيدة وإن التبست عمارتها لدى البعض حال استنتاج كونها قصيدة نثر كما أرى و«أروي» بالضرورة وبعيداً عن اعتبار توغلها في «التاريخ» أو كما تقرّر بعد ذلك على صعيد الشكل والإشكال في اجترار ذاكرة وثقافة بدوية راكمت وعيها وفطرته على إنتاج النمط. إلا أن مقاربة أو اكتشاف دلالة الشعر فيها وانفلاته عنها في آنٍ واحد وبحرّية تمقت كثيراً مديح التجربة هو ما أجده في متن قصيدة الشاعر «الجاهلي» حتى اليوم. وما انفراده وتفكرّه شعراً ينثر صدق تجربته وتقويلات صورها بزمن أمكنته السينمائية المُبكرة، إلا شاهدأ حياً على مُجاورته بذلك لما تلاه من حقب عمودية الوعي...

هي إذاً القصيدة الباكرة التي تختلف وتلتقي في كثير من سمات ما لا تشترطه بالطبع قصيدة النثر اليوم في أرقى «نماذجها» والتي توازيها ذات القصيدة في تجربة «شعراء المعلقات» وإن على صعيد نصوص الرؤية داخلها وذاتية التجربة المتخفّفة من مجرّد الاقتناص التعبيري للصورة، والباحثة عن غير قصد لتأويل ما تقول. إنها قصيدة تمضي دون اكتراث أو امتثال رؤية شاعرها وشكلها للانصياح المُدّل على حساب جماليات القصيدة أو القصد، كما فعل المتنبي في استجداء غير طليّة أو هيةً على حرير الأمير الحمداني.

لم ترسخ تجربة الشاعر «الجاهلي» في قسر رؤيته لإشراك ذائقة جموعية في كتابة قصيدته إلا لممأً وبأخلاق خيال ما يقترحه هو قبل أن تتسرّب صورة قصيدته إلى محفل الرواة والمضارب. في حين أن الذائقة العربية التي تصخّرت حياتها وذاقتها بعد ذاك، كانت تشكّلت على تخلق بنية ومزاج الشكل الحر لرؤية القصيدة... بصدها وانفلاتها الحرّ قبل معرفة شاعرها بقيود الخليل المُتخلف بعموديته وفروضه اللاحقة بقرون عن الركب الحضاري للقصيدة المُدونة شفاهة ورواية ورؤية أُسنية وكتابة في الشعر «الجاهلي».

ولم تسلم قصيدة العصر «الجاهلي» من كونها قصيدة مُكفّرة من قبل مقاييس عصور تلتها، إلا أنها بقيت قصيدة الشاعر الصعلوك. ومنذ تلك الفترة الذهبية وهي تعيش حتى اللحظة

ولا تزال عبر خطابها تنفي عن أمّتها، وعن نفسها، رذيلة الجهالة والجهل وبشكل واثق وسلوك شعري حكيم كما يجهر بذلك عمرو بن كلثوم في معلّقته الشهيرة: «ألا لا يجهلن أحدُ علينا/ فنجهل فوق جهل الجاهليّنا». من هنا تشترك هذه القصيدة مع قصيدة النثر في معيار خيارها الفوضوي، وهو خيار يطلب حرّية وانعتاقاً من قيود تعطل أو تزري بجفائها إجحافاً بحق الآخرين. شاعر يغزو لا متجرّداً مِن خُلُق أو مروءة هو القادم من قبيلة أو فخذ، لكن ليُنجي من مساوة الغبراء وذنبيّة الليل بصحاريه وغابته الجائعة، مُلامساً أوجاع الساعين والسارين من ذوي الحاجة في بطحاء الزمن ورمضاء القلوب. ولعلّه كان يبطش إذ يبطش جُبّارين حسب قوانين المناقسة ومضاربات تلك الأيام. يحصد مالاً كوجيدة أو ينول استحقااقاً بالشعر ومغنماً ميسوراً يثري بشاعره ويرفعه منزلة دون كلفة أو ابتذال. فإن هو قصد سبيلاً للإغارة يكون الشاعر منظّمة إغاثة إنسانية لكثير من الناس في التيه وهاويات الطريق... فتارة يترك قصيدته وشأنها ليخوض تجربة مدنية طوعية وإنسانية من نوع آخر. فإذا يُغيّر وهو الشاعر الفارس حسب ما تقتضيه نواميس سيقاه لا ليثري أو ليطمع بل ليُطعم أفواهاً ويرسم ابتسامة في نتاج مهمة يراها البعض «جاهلية» ويلقيها الشاعر خياراً أسمى له لكرم يُخفيه إذ يتصدّق، وموقفاً لا يهابه أو يُخفيه في مواجهة. وبالخصوص كلما رأى في ذلك سبباً في كرامة عيش آخرين سواء بجائزة استحَقّها أو أعطية لا تنزله سوى ما أراد دونما دجل أو مدح. وحتى لو أسدى ذلك من ثمار أسلاب يتحصّلها من تجار حرير وشاه بندرات قد يراهم ربّما يتملّكهم الجشع حدّ التخمة فلا يشعرون وهم أهل أموال طائلة بحلكة أحوال مَن حولهم.

لقد رأى الشاعر «الجاهلي» في ذلك تصويياً لحصد خراجات لا يكون له منها غالباً حتى الغلبة في التظاهر. هو الذي لا يحب سوى ما أتى أكله الناس بالمشاع الطيّب. يختار أن يتنبذ فحاً أخلاقياً ليصيد أسلاباً أو يشعل القرى في الصحارى كشارة علامة لكرم بادخ دون فخر أو مهرجان دعائية. هي نار الشعر إذأً ليهتدي الضالون من جياح الدروب المقفرة، يدركها فقراء وغاوون كثر ومستمعون وقارئو صيت وصمت وشاهدو معارك وبطولات أنداد وجهاً لوجه.

والشاعر هو كذلك النائر عطاهه لرؤاد ورواة ذكره وواردي قصيدته: أعني قصيدة النثر «الجاهلية» بادخة الأسن. قصيدة ذلك مما تتولاه أصولية النبط في المنطقة...

## وق

في مقاله المنشور عام 1917 «أفكار حول قصيدة النثر» - والذي يُسمّى أيضاً بـ«الشعر الحر» - ادّعى ت. س إليوت أنها تصنيف وهمي، حيث أن الانحراف الظاهر بينها وبين «الشعر الرسمي» هو مجرّد خداع. هذا المصطلح التبسيطي - الموحد بين متقابات ثنائية - يمكن تطبيقه بشكل جميل على تصنيفات عامة خاصة مثل قصيدة النثر. وفقاً لأطروحة إليوت ليس ثمة شيء كقصيدة النثر، حيث أن تمييزها عن الشعر المنظوم يظهر فقط بالمنطق السلبي، فتصبح قصيدة النثر وصفاً لما ليس بشعر منظوم. إن تسمية قصيدة النثر تبدو نوعاً ما تصنيفاً فعلاً أشبه بالسلالات الثلاثة التي صنّفت البشر عام 1684 من قبل فرنسيس برنير.

عادةً ما أشبه التسميات والتصنيفات الجامدة للشعر المعاصر بأطفال شاردي الذهن مغلق عليهم في «غرفة هادئة»، لكنهم يحاولون إعداد طريقتهم للخارج. نعم أنا أعتقد بإمكان ما يسميه الفيلسوف يان هاكنغ بمذهب «التسمية الدينامية» فنجد أنه حالما يتمّ اختراع تصنيف نرى الناس يصنّفون أنفسهم تبعاً له، لكنني لا أعتقد أن الكلمات الجديدة تجلب تصنيفات جديدة للواقع كما يعتقد بعض النقاد غالباً.

إن قصيدة النثر - مهما كانت وبأي تعريف نعرّفها به - هي القصيدة الأحدث طرازاً. وأنتولوجيات قصيدة النثر برزت في هذا البلد بنسبة جيّدة في ربع القرن الأخير. إلى الآن فإن هذا المصطلح (الشكل؟) يتملّص من التحديد في تعريف معياري صناعي. الشاعر رسل إيدسن الذي يعرفه كثير من قراء الشعر كشاعر قصيدة النثر كان قد تجاهل حتى مصطلح «شكل» في مقاله الملهم عام 1976 «قصيدة النثر في أميركا» حين قال: «أُردّد في استخدام كلمة «شكل» حين أُنحدث عن قصائد النثر، لأنه عند كل الشعراء الذين كتبوها لم تكن تستسلم قصيدة النثر لأسلوب معيّن، وهذا يذكّرني مباشرة بقاعدة غوستاف فلوبرير التي تقول إن سعيك إلى محاكاة أسلوب العاقرة أمر محكوم عليه بالفشل، لأن العاقرة يوجدون حين لا توجد أساليب». تشارل بوداير - الفرنسي كفلوبير - نال شهرة واسعة

## السنة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

## رأي

## أوهام قصيدة النثر

### تعقيب على مقال ت. س. إليوت

### سارة مانغوسو

كرائد لقصيدة النثر، أو أحد روّادها، رغم أن كتاب ألويسيوس برتران «غاسبار الليل» صدر في العام 1842، وقد ذاع صيت قصيدة النثر الإنكليزية الأميركية في القرن العشرين، رغم أن دافيد ليهمان بنّوه في مقدّمته لأنتولوجيا قصائد النثر الأميركية المتميّزة (من بو حتى حاضرنّا في 2003) بملاحظة شيلي (شاعر القرن التاسع عشر) من أن «إنجيل الملك جيمس... كان انتصاراً للنثر وطريقاً لشعر إنكليزي مدهش»، وكما يجب أن يميّز كل إنسان متعلّم فإن كتابة قصيدة النثر تسبق لذلك، بالتأكيد، ظهورها. ويعتبر إيدسن شاعر قصيدة النثر الأميركي الأكثر شهرة، رغم أن كثيراً من شعراء النظم الأميركيّان المعاصرين المشاهير كتبوها في مرحلة ما من حياتهم مثل جون أشبري، تشارلز سيميك، جيمس تيت، فاني هو، وليديا ديفيس، وهنا أنحفظ لأنّي أعلم أن اثنتين من هؤلاء سيضحكون من هذه المصطلحات. لقد أثارت ثنائية ما يُسمّى بالنثر والشعر اهتمامي لأن إيدسن أحد شعرائي الأحياء المفضلين، ولأن كثيراً من النقاد المعاصرين كتبوا عن شعريات وسياسات وفلسفات الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه كتابات إيدسن، ولأنّي اعتبره «شاعرٌ نثر شاباً». في الحقيقة لقد نشرت بعض القصائد بدون انقطاع للسطر الشعري، لكن التسمية السابقة دُكرتني بإحدى مقولات مارفين بيل «كم قصيدة جيّدة ينبغي أن تكون في المجموعة الشعرية لتكون مجموعة جيّدة»، لذا كم قصيدة نثر يجب أن يكتب الشاعر لكي يكون شاعر قصيدة نثر؟ وبشكل يُرضيني أقوّر أن إجابة هذه الأسئلة هي أي رقم تريد. لقد تعرّض إليوت لقصيدة النثر كتصنيف وهمي لا يختلف بالضرورة عن أي نوع من الشعر الذي يعرف كمقابل له، الشعر حسب إليوت له نسق وإيقاع ووزن، واختلاف قصيدة النثر عن الشعر المنظوم هو شيء أشبه بالمكياج. الرافضون قد يجادلون بأن ثمة انقطاعات للسطر الشعري في الشعر المنظوم غير موجودة في قصيدة النثر، لكني أقول: إن هذه القصائد فيها نسبياً كثير أو قليل من الانقطاعات أو لا تحتوي على انقطاعات نهائياً في بعض القصائد.

**ترجمة: علي أبو خطاب**

## السنة الثالثة

## رأي

## لغة التجريب

### ميلاد ديب

الثورة اللغوية لم تحصل بعد إلا في بعض الكتابات القليلة التي لها إشكالية التعاطي مع مفردات الأشياء. ليس كل حديث جميلاً ولا كل ما هو غريب جميلاً كما أفهم من قول بوداير لأن الحداثة ليست فكرة مجردة أو جملة سحرية «كن فيكون». الشعرية المنقوصة يلزمها لتكتمل لغة تكون بمثابة «الدكّة» في وسط النهر، والدكّة مبدأ طرحه كاري سنيدر على الأفكار الجديدة، التي تقاوم «التيارات الفكرية المألوفة كما تقاوم صخور الماء التيارات العنيفة في الماء». هل لدينا قوّة هذا المبدأ في صيغته الحتميّة، والشعور بالانفصال عن مكوّنات المألوف من غير تزمّت؟ رؤية التجريب اللغوي ستمنح بالتأكيد سطوة على الطبيعة الإنسانية. فلا مجال لتذكّر الفضاء أو الأرض بمحمولها من دون وجود مختلف في التعبير اللغوي. البدائية الفكرية واللغوية أتاحت تقبّل الموت ببساطة على أن القدر لا مفر منه. لكن اللغة الحداثوية استطاعت أن تعطي الموت مدلولاً جديداً في الفهم. فلا موت في اللغة التي تخلق عالم الحياة في جنة الموت. أساساً التجريب هو جزء من فلسفة عامة، ولا غرابة في اعتبار التجريب صنواً للتغريب، فالتلافح لا يكون بمعزل عن ارتباطات الأخر.

هل لدينا لغة مصيرية صنعت تجربة جديدة عالمية، جعلت الانحرافات عمّا هو سائد حقيقةً مُثبتة في خانة الإبداع؟ قلنا إن هناك بعض الانحرافات اللغوية لشعراء معروفين ولشعراء مجهولين. لكن هذه الانحرافات كانت بمثابة تعبير ناقص في مكوّنات التأليف العربي. الحركة الحديثة قد تتناقض مع المألوف، لكن المألوف قد يصير غريباً وجميلاً، إن استطاع أحدهم التعبير بلغة تعي ذاتها مع مفردات الواقع الغريبة. كل لغة لها طاقة كامنة ووشائج ارتباط مع الواقع الخارجي، وأيضاً وهو الأهم، الارتباط مع قوانينها الخاصة. للغة سطوة كبيرة على نفس الأديب والشاعر والفيلسوف، ومهما اعتقد أحدهم أن الاستقلالية عن تاريخها تامةً وحتميّة، فإن نظام التاريخ اللغوي يأسر الكاتب من حيث لا يدري. اللغة إن لم توضح أو تنظّم من خلال مفهوم التجريب، فلن تحيد عمّا هو سائد، بغضّ النظر عن المصطلح المتداول، حول تدرّجها أو انبعاثها.

لنقرأ هذا المقطع للشاعر منير حبابة، الراض لمبدأ النشر، والذي يعيش الحياة بجنون اللغة: «يا مرحاض الوقت/ أيتها الزنزانة/ يوماً ما ستخرجين مني/ وأبقى وحيداً». ففي هذا المقطع الشعري نظام يعزّز من بنية العلاقات الداخلية للغة، كما يقول فوكو. وكثافة خاصة حضنت الشكل التعبيري من فخ اللغة القديمة، أو «فقه اللغة»، واستوعبت التطوّرات المعرفية والتجريبية للأدب... أعرف أن اللغة تحمل القوّة في الدلالة، القوّة الجامحة والحاملة للمتخيّل، لذلك لن أخاف منها، فانا أنتظر بكثير من الصبر ولادة الأجنّة النائمة منذ مئات السنين في رحمها.



## معركة

## أبو رغيف يغتال أبا نؤاس

### صفاء خلف

شوارع تغرق بظلمتها لولا السيمفونية النشاز لمولّدات الكهرباء الأهلية، رجال مدجّجون بأسلحة وأفكار كريهة، يُغلق الشارع الواقع في قلب بغداد

الرصافة، فعلى الواجهة يقف مبنى «الحزب الشيوعي العراقي» الأحمر، «ساحة الفردوس» تتسع وتضيق كرثة مصابة بالسّل، المبنى الفقير لـ«اتحاد الأدباء والكتاب في العراق» يقع على الزاوية قبالة الحزب، مبنى من قاعة وغرفة كبيرة وغرفة أخرى تزدحم بالكتب وبالأأمين العام للاتحاد ألفريد سمعان، وفي الخلف يقبع «جملون» من الصفيح على شكل خيمة

لاجئين، يتجمهر فيها شعراء، روائيون، كتاب، صحافيون، نقاد، وفنانون ينفثون عمرهم المتلاشي من رثات غرمتها الحروب والدخان، ويكربون خمرة تُعينهم على احتمال فانتازيا مريعة تحدث يومياً، وتمنحهم نشوة ضائعة من أجل الكتابة.

الوقت: منتصف ليل 29 كانون الأول 2010. أرغمَ الأمين العام للاتحاد بعمره الذي يزيد على الثمانين عاماً، وهو الذي شارك في أول انتفاضة شعبية عام 1948 هاتفاً مع بدر شاكر السياب كنتفاً بكنتف من أجل تحرّر البلاد وبناء مجتمع مدني... أرغمَ على توقيع محضر المحتسب بإغلاق النادي الاجتماعي، أو ما

سمّاه زائرو الليل البهيم: الخُمارة. بغداد التي تغنى بها الشعراء، وكانت زهرة الدنيا، وحاضرة القيان واللبال الملاح، صارت قرية وسخة تمتلئ بالأزبال، بالميتاريس، بالعسكر، باللافئات السود بشعاراتها التي

تجعل من الموت سيّداً مبيّجاً، من دون أن

يتذكّر أحد بغداد التي طاف بها أبو نؤاس سبعاً كأنها كعبة الحياة، فكانت قاب قوسين أو أدنى من جنة ربّ المحتسب.

ردّ الفعل الثقافي اقتصر على بيان شديد اللهجة وتصريحات بلهجة أشدّ من قبل رئيس الاتحاد الناقد فاضل ثامر، حيث وصف الهجمة بـ«الخمينة» ومحاولة لإعلان «دولة قندهار» ومخطط مريض مريب لـ«أسلمة المجتمع».

وبالطبع ردّ عليه رئيس «حسبة» بغداد (حجي كامل) وهو رئيس مجلس محافظة بغداد، من قياديي «حزب الدعوة

الإسلامي - جناح المالكي»، بالقول: «هؤلاء أدباء الخمر»! هكذا يصبح عاراً ما كان صفةً لذيدة لجملة شعراء الدنيا!

### النواجي إمام الخمر

طبقاً للقاعدة الفقهية العظيمة «ناقل الكفر ليس بكافر»، يكون بالتالي ناقل أدب الخمر ليس بآثم. غير أن اللعن الذي شدّه محمد في لعن شاربها وناقلها ونديمها وصانعها إلى جملة من لهم صلة بالخمر، كان هو ذاته من دلّنا إلى أول صنعة لها. ورد في صحيحي مسلم وبخاري عن أشياخهم أن

### يورد الإمام النواجي 36 اسماً للخمرة لها حسنة

مشيراً إلى أن أرقها «الصهباء»، وأعذبها

«الحميا»، وأطفها «السُلاف»، وأخفها «المدام»، وأظرفها «القهوة»، وأقبحها «القرقف»، وأفضلها «الراح» لاشتقاقها من الروح لملاءمته لها وامتزاجه بها.

وقلّا عن الديميري في «حياة الحيوان» أن «إبليساً زرع كرمه، وسقاها دم طاووس ودم قرد ودم أسد ودم خنزير»، فكانت أعراض الخمرة على شاربها ما لتلك الكائنات من طباع.

محمداً مرّ جماعة (قبل التحريم!) كان معهم خمر شديدة وحادة، فصاحوا به: ما عسانا فاعلون بها، فقال: أكسروا حدّتها بالماء!

غير أن السلطويين الجدد في العراق، ما كسروا الحدّة بالماء، بل شرّعوا سلاحهم وفتاواهم ضدّ شعراء ليس لهم من سلطة إلا على كلماتهم، وحتى كلماتهم تفرط من أيديهم مع أول انفجار يغفل عنه المدججون بالسلاح، والساسة الذين تحضّنوا في «منطقتهم الخضراء» فيما ظل الوطن كلّهُ «منطقة حمراء».

كان في زمن لم يكن فيه «منطقة خضراء» محضّنة، بل منطقة خضراء مفتوحة الأرجاء، إمامٌ كبير عارفٌ فقيهُ أديبٌ همام هو الإمام شمس الدين بن محمد الحسن النواجي (859 هـ)، جمع عيون ما حُكي عن الخمرة معدّداً مئة اسم لها، ومئة وصف من أوصافها، في كتاب اشتمل على «كل شكل غريب من أوصاف الخمرة والنديم والساقى والمجلس وأدابه والأغاني والملاهي والأزهار...»، أبدع في ترتيبه، وكان قد سمّاه أولاً «الجبور والسرور في وصف الخمور» فأنكر بعض الناس عليه، فسّمّاه بـ«حلبة الكميت».

يفتتح إمامنا النواجي كتابه التحفة بـ«الحمد لله الذي أدار كؤوس الأدب على أهل الذوق، فمالوا طرباً بقهوة الإنشا...أحمده حمد من مزج صافي فكره برائق المعاني... وأدمن على منادمة الكتب وما برح من سواد سطورها وبياض طرووسها في اغتياق واصطباح». ويورد سبباً لتأليف كتاب في «المنكر»، وهو إمام الفقه، يتلخّص بأنه «سألني من أمره مطاع ومخالفته لا تستطاع... كيف وأنا أطوع له النفس للشهوة والكأس للقهوة». فيستشهد في أن «ما تحرّر من وصف هذا الشراب الحديث وإن ادعى أنه عتيق، وتلوّت في وصف الحباب والراح {مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبيتغيان...! قرآن».

ويضرب الإمام الهمام لمن ينتقده مطنباً في العقل بقوله «وكأني بمنقذ يسيء بي الظن، ويقول كما قيل لابن الوردي كيف رضي لنفسه مع شرف العلم بهذا العلم، فأقول كما قال: التوى في الصدر، والأدب جليل القدر...»

والصحابة كانوا ينظمون ويثرون، ونعوذ بالله من قوم لايشعرون:

تالله ما الخمر مرادي وإن

نظمتُ فيه كحقود الجمان

لكن من رام نفاق الذي

بقوله ينظم خرج الزمان».

ويورد الإمام في الخمرة نحو مئة اسم واسم، ولكل اسم منها

صفة ووصف، له دلالة ومعنى، له وقته وكرامته، وله جلوسه وأدبه. ومن أسمائها: الراح، الراحه، المُدام، السلاف... وقد أورد الإمام 36 اسماً لها حسنة لها رفعة وأكثرها «دوراناً في كلام الشعراء»، مشيراً إلى أن أرقها «الصهباء»، وأعذبها «الحميا»، وأطفها «السُلاف»، وأخفها «المدام»، وأظرفها «القهوة»، وأقبحها «القرقف»، وأفضلها «الراح» لاشتقاقها من الروح لملاءمته لها وامتزاجه بها. يقول أبو نؤاس:

«أئن على الخمر بالآنها

وسمّها أحسن أسمائها».

ولعلّ شيخنا الأجلّ شعراً وخمرّاً، شرف الدين عمر بن الفارض، جعل للخمر تورية ونشوة، ونأى عنها ما يُوجب الحرمة إلا الترك:

«وقالوا شربت الإثم، كلاً وإنما

شربتُ التي في تركها عندي الإثم».

وكي لا يكون في حديث الخمر فتنة وزلزلة لأقدام المؤمنين إلى سبيل الغاوين، يعتمد الإمام النواجي سيرة حديث من سمت الخليفة الأول، حين كانت الأرض لا ناس فيها إلا آدم وأبناءه، فيقول: «إن أول من عصرها إبليس لقابيل وأولاده، وصنع لهم آلات الملاهي»، ونقلًا عن الشيخ كمال الدين الديميري في «حياة الحيوان» أن «إبليساً زرع كرمه، وسقاها دم طاووس ودم قرد ودم أسد ودم خنزير»، فكانت أعراض الخمرة على شاربها ما لتلك الكائنات من طباع.

وقيل إن نوحاً، أبا البشرية الثاني، أول من زرعة كرمه، وسرقها منه إبليس! وقت خروجه من السفينة واستوى به على الجودي، حتى أن أبا نؤاس في خمرياته المدهشة جعلها علةً من علل الزمان:

«ومقعد قوم قد مشا من شرابنا

وأعمى سقيناها ثلاثاً فأبصرنا وأخرس لم ينطق ثلاثين حجّةً أدركنا عليه الكأس يوماً فيهمراً».

أما عن المُلك، والمُلك عقيم، فكانت ساعة نشوة، تساوي المُلك وأهله، وهنا نرمي بالنرد على ساح الأموي عبد الملك بن مروان، إذا قال للأخطل: «أراك أكثر وصف الخمر نظماً ونثراً، وأولها مرار وآخرها خمار»، فردّ عليه أن «بينهما ساعة لا أبيعها بملُكك»، ثم أنشد:

«إذا ما نديمي علّني ثم علّني

ثلاث زجاجات لهنّ هديرٌ

خرجت أجرُ الذبل تهباً كأنني

عليك أمير المؤمنين أميرٌ».

### محنة بغداد

بعدما كالّ الشائتم، واجترح سبياً على سباب، وأطلق التهم لتلو التهم، بلغ الأمر بـ«مجلس محافظة بغداد»، في إطار محاولته

فرض الأسلمة، أن وصف أدباء العراق جمعاً وفرادي بأنهم «أدباء خمر»!

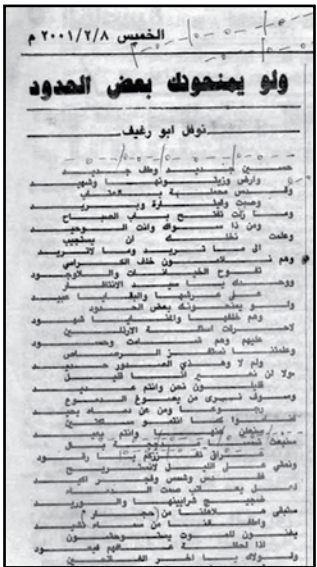
ماذا سيقول محمد مهدي الجواهري إن قام من موته، وهو الذي هجا خير الله طلفاح (والد ساجدة زوجة صدام حسين) في سبعينيات القرن الماضي، بعدما أطلق طلفاح حملة إسلاموية أشبه بحملة «حجّي كامل» رئيس «مجلس بغداد» الحالي؟!

وحتى يكتمل المشروع الانقلابي، سلّط «مجلس محافظة بغداد» واحداً من أكثر انتهازيي المرحلة، نوفل أبو رغيف، البعثي العتيد، صاحب مغلّقات مديح الطاغية صدام، ليكون سكيناً في خاصرة أدباء العراق، وهو الذي ذاق مرارة الهزيمة في انتخابات ديموقراطية جرت العام الماضي لانتخاب المجلس المركزي لأدباء العراق، بالرغم من كونه - بسبب المحاصصات الطائفية المقيتة - مديراً عاماً لـ«دار الشؤون الثقافية» التي لم يبتئ لها سوى الاسم الهزيل بعدما دخلها أبو رغيف وهجرها الأدباء الأحرار.

أبو رغيف و«مجلس محافظة بغداد» يحاولان الثأر لمشروعيهما بتأسيس «اتحاد أدباء بغداد» والذي أعلن الشاعر(!) فائز الشرع أنه سيُشكّل ديموقراطياً برئاسة أبو رغيف!

الاتحاد المزعوم لم يتشكّل طبعاً، ورغم ذلك أعلن أبو رغيف بابويّته على الاتحاد الجديد! حتى أن طرّفة شاعت في نوفل أبو رغيف هذا، مفادها أنه سيُطلق جائزة على غرار «جائزة نوبل» سيسمّيها «جائزة نوفل»!

المعركة الآن في بغداد ما بين سلطة الملالي والفتاوى من جهة، وأدباء غُرُل من جهة أخرى، وليس ثمة من مقارنة، فالسلطة ودينها آيات حدّ وفتاوى تكثير وسجون سريّة، بينما - نحن الغاوين - ليس لنا سوى خمرتنا وكلماتنا... لكن في البدء كانت الكلمة.



قصيدة لنوفل  
أبو رغيف  
يتمدح فيها  
صدام حسين.



مبنى الاتحاد  
العام للأدباء  
والكتاب في  
العراق.



## نظرية

# الكتابة شفاهاً: اكتب لي اكتب لي أي شيء ولكن شفاهاً

### جان - لوك نانسي

**جان - لوك نانسي** مفكّر فرنسي عُرف ببحوثه ذات الطابع المنطقي «علم المنطق»، وهو هنا يقدّم بحثاً عميقاً في مفهوم «الكتابة والمشافهة» سيكون من المهم مواكبته ومناقشته، خصوصاً من أولئك الذين في لغتنا ما زالوا مؤرّعين بين النص المكتوب والنص المُلقَى أو المنشد، أي بين إنشاد الشعر وكتابته. هنا في هذه الدراسة المتميّزة (مجلة «شعر» الفرنسية، العدد 92) يقدم نانسي سؤالاً جديداً هو شفاهية الكتابة نفسها، وهو بذلك يضيف إشكالاً جديداً لم يكن معروفاً في معادلة الكتابة – المشافهة.

مَن يكتبُ يُحبّ.

عمّ يجيب (أو تحبيب)، وعلامّ يجيب (أو تحيب)؟ لقد أعطى التقليد أسماء لذلك. هناك الملهمة والوحي الشعري والعبرية والإلهام، وأحياناً الاهتمام أو الميل، وربما ضرورة من ضرورات النفس أو الأعصاب، هيّة السماء، أمرٌ أو إيعازٌ مقدّس، واجبٌ من واجبات الذاكرة أو النسيان، خلقٌ أو إبداع ذاتي للنص. نقرأ في البيت الأول من «الإلياذة»: «عُني أيّتها الآلهة غضبٌ أشيل...»، في هذا المستهلّ من الأدب الغربي، لا يلفظ الشاعر سوى الجملة الأولى - أو بالأحرى الجمل التي تُقضي إلى السؤال الآتي: «أيّ إله قدّفهم في الحرب»؟ والجواب: ليتو وزوس، وهو سؤال يستغرق كل القصيدة، التي سنسمع ثيا وهي تغنيها.

هوميروس لم يكتب شيئاً... إنه يترك الصوت السماوي يغني. وهو يغني بقدر ما يحاكي الأغنية السماوية – هذه الأغنية التي تطالبه بأن يغنيها، إنه يفعل ذلك بقدر ما ينتظر منها فعله كي يخفي هو ذاته في هذه الأغنية – فآغنيّتها تغدو أغنيّته، ولكن مع بقائها على الدوام تلك الأغنية السماوية. إنه إذاً يَدَعُ الصوتَ يغني، أو يجعله بالأحرى يُسمّع، إنه يرويّه أو يُنشده. ومنذ ذلك الحين فإن مَن يكتب لا يكتب إلا من طريق تلقّي ما يُملَى عليه بكل معاني هذه الكلمة. تلقّي الإلهام، هو القول من طريق إعادة والإصرار، وهو كذلك أمرٌ وإصدارٌ تعليمات. من يكتبُ يُلزم نفسه بالكتابة. إنه يستجيب إلى أمر، وحتى إلى تأنيب، أو بالأحرى إلى حضّ، تحريض أو ضَغْط. لكنه أيضاً يتلقّى الإملاء. إنه يُبِم بواسطة الكتابة النصّ الذي يؤلفه وهو ينشد أو يردّد لهذا الغرض صوتاً آخر، صوتاً لا يكتب شيئاً، صوتاً هو كاتبٌ أعلى. من كلمة «إملاء» اشتقّت

اللغة الألمانية – فضلاً عن الفعل «أملى» – فعلاً آخر يعني: ألّف نصّاً مكتوباً، وبالأخصّ قصيدة. من يكتُبُ يُحبّ بشكل أو بآخر، بواسطة صدى أو تنفيذ، بواسطة تدوين أو ترجمة على دكتاتورية مُملٍ ما. إن ما يبدو في «الإلياذة»، وكأنه ردّ ثيا غير المسماة وغير المشخصّة، هو في الواقع بخلاف ذلك، جواب الشاعر المنشد على إملاء الصوت الإلهي، لكن هذه الإجابة تُقدّم بشكل معكوس؛ ذلك أن الشاعر المنشد هو الذي يجيب، أو بالأحرى ليس ثمة سوى جواب واحد على جواب آخر، وما من أحد قد بدأ إطلاقاً تلك هي صيغة ما يُدعى اليوم بالكتابة.

هذا مع ملاحظة أن كلمة إجابة - باللاتينية - تعني في الأصل الأغنية التي تُغَنّى بتعاقُب الدروس. في الكتابة، يتعلق الأمر بالأغنية، وبالترديد أو بالجرّس الداخلي الذي يشكّل الأغنية. إن الشاعر المنشد وتبا لا يُجيبان بالاتجاه نفسه الذي يُجاب به عن سؤال، لكن في الوجهة التي يُجاب بها عن انتظار، أو في الاتجاه الذي تتجاوب فيه أصوات عدّة وتتناغم. إنهما يتجاوبان أو يجيب أحدهما الآخر، لأن الإجابة تعني الالتزام برّدّ مقابل أو التزام ديني و/ أو قانوني: الرّدّ على وعدٍ بوعدٍ متبادل «كما في الخطبة التي تتمّ بين رجل وامرأة»، مَن يكتبُ يُصغ، ويلتزم في إصغائه. وفي الإنكليزية كلمة «الرّد» تعني الكلمة التي تأتي إلى اللقاء. الكتابة هي التزام باللقاء، وهي الذهاب إلى اللقاء. الكتابة هي أخذ موعد لقاء يمكن أن يكون خفياً أو عابراً، أو مجرّد تلاقٍ في اتجاهين مختلفين، ربّما حفيظٌ أو مسّ سريع، وقد يكون لقاءً طويلاً ومعادئةً مستمرةً وجهاً لوجه، كما يمكن

له أن يحدث في التضاد، في الصدمة، في المواجهة بمعنى المجابهة، وفي التنافر. ولكنه دائماً يعني المجابهة، ولا تتم أبداً بوجود طرف واحد فقط. والإصغاءُ هو الرنين؛ أي أن تدَعُ الأصوات القادمة من مكان آخر تهتزّ وتتردّد في داخلك، وأن تردّ عليها بتركها تنعكس في جسد أصبح لهذا الغرض كثير التجاوبف. هذه التجاوبف ليست تجاوبف أفلاطون؛ إنها ليست مغلفة ثم لا تلبث أن تُفتح على الخارج الذي يُلقِي ظلالاً، ولكنه الانفتاح في ذاته بكل ما للمصطلح من معنى، إنه الانفتاح الداخلي، وهو الانفتاح ذاته بشكل مطلق. في الواقع، إنه «أنا» باعتباري صَغْطاً، أنا باعتباري صندوقاً لترجيح الذي عليه تنعكسُ وتنزلُ وتصططُم نبرات الأصوات من الخارج، نبرات الأصوات الحيّة. ولكن الصدى ليس ظلاً. وما يتبقّى عمليّة طرح، إنه

أو الترجيعُ بمجرّد وصول الإعلام إلى المخاطَب. أما في حالة الكتابة فإن المخاطَب هو قبل كل شيء ودائماً الترجيع بما هو ترجيع. هوميروس لم يكتُب على الأقل إلا لملايين قرائه، لكل منهم فرداً فرداً وشعباً شعباً وجماعةً جماعة منذ زهاء ثلاثين قرناً. ولذا فإنه يستخدم قصيدته للدعوة إلى الصوت الإلهي بعد أن يجعل من نفسه صدى له. الكتابة المحدّدة أو الثابتة محفورة في الخشب، في الشمع، على الحجر أو الورق، مرقومةً على الشاشة أو مسجّلة نقلاً عن صوت خطيب أو مُغنٍّ أو متحدّث – الكتابة ليست ثابتةً إلا لأنها تسجّل هكذا حيّزَ صدى متجدّد دائماً.

حين يؤكّد هيغل على أن حقيقةً مكتوبة لا تفقد شيئاً إذا كانت محفوظة خارج الظرف الوحيد لإنشائها أو تحريرها – وهكذا فإن عبارة «إنه الليل» المنطوقة ظهراً - لا تعني بأن الحقيقة لا تمتّ بصلة إلى إمكان التحقيق التجريبي، بل إنها لا تمتّ بصلة إلى المخاطبة والترجيح. إذا قلّلتُ ظهراً «إنه الليل» ما الذي أريد قوله إذا وأيّ إصغاءٍ يمكن أن يبادر إلى تلقّي قولي؟ إنّ قولَ «إنه الليل» عند منتصف الليل يذكر شيئاً ما، لكنه لا يعلن شيئاً، أو أن هذه الجملة تُعلن معنى لا بدّ أن يتجاوزَ المعنى المرجعيّ المؤكّد بشكل مباشر. كما أن هذه الجملة المنطوق بها ظهراً - أي هذه الجملة المكتوبة - تعلن معنى يتملّص من المرجع ويشير إلى شيء آخر. هذا «الشيء الآخر» يتمثّل قبل كل شيء في توجيه الجملة وفي الرُّجّع الذي توجّه عبره. ويمكن القول بالفرنسية إنها تستخدم معناها بواسطة أسلوبها أو تركيبها أكثر مما هو بواسطة معناها. يشير الأسلوب إلى الطريقة أو إلى فنّ التلفّظ، بالكتابة أو بالموسيقى، والمجموع يُعتبر بمثابة وحداتٍ معنى: إنها أغنية المعنى.

إن أغنية المعنى ليست سوى المعنى ذاته، وليست شيئاً آخر.

المعنى ليس هو المدلول ولا التسمية – الإحالة بواسطة مدلول إلى تصوّر مُؤدّ أو مقصود وهو ذاته مفترضٌ بأنه خارج اللغة - إنه بالأحرى انفتاح المبنى أو الهيكل وحيوية الإحالة عموماً. الأمر الذي بواسطته يمكن لشيء ما مثل إحالة دالّة أن يوجد؛ إحالةٌ الدال على المدلول المصحوب هي ذاتها إحالةٌ الدال على المدلول حسبَ لعبةِ الفوارق في اللغة، وأخيراً، أو كي نبتدئ: إحالةٌ صوت على إصغاء لا يمكن من دونها لأي واحدة من الإحاثتين الأخيرتين أن تحدّث، لأن هذه مثل تلك، وهذه عبر تلك إجمالاً نفترض التفاهم «بالمعنى المزدوج للكلمة

بالفرنسية - وبالألمانية يمكن أن تكون الطاعة أو الانتماء».

وما تعنيه بكلمة «تفاهم» - أو «سماع» - ليس هو ما يعنيه القول أو الكلام، بمعنى أن هذه الإرادة قد تنتج الحقيقة الكاملة لقصدها أو لرغبتها. ينبغي قبل كل شيء سماعُ هذه الرغبة ذاتها، يجب فهمُ الفعل «عنى» على أنه «عنى ذاته» في كلامه. سماع القول وهو يرغب في ذاته باعتباره قولاً أو كلاماً، إنما هو سماعُه - أو فهمُه يتردّد، تماماً بالاستماع إليه وهو يرغب في الآخر كموضع لصداه وإحالاته. المعنى باعتباره أغنية ليس هو قطعاً تلحين كلام أو نصّ؛ إنه الصفة البدائية المجلجلة للمعنى ذاته.

وإجمالاً فإن القول والرغبة في القول، قبل قول شيء ما، يقال هو إرادة. وهذه الإرادة، قبل إرادة شيء ما تعني قبل كل شيء القدرة على الإفصاح عن المكونات، أي القدرة على استدعاء الذات وعلى الإجابة. وبعبارة أخرى، إذا كانت الكتابة هي الإجابة عن نداء بنداء آخر، أو إتاحة فرصة وتشكيل النداء بما هو نداء - مثل هوميروس الذي ينادي الآلهة التي هي

ذاتها تنادي من أعماق اللغة والأسطورة. الممتزجتين ببعضهما بطريقة مبهمة - فإن النداء والخطاب ليسا سوى المعنى: المعنى باعتباره انفتاحاً وليس مكاناً الإحالة.

لا يمكن للمعنى إطلاقاً أن يكون إنتاج فعل واحد أو موضوع واحد من المعنى، لأن هذا الفعل - أو الموضوع - ذاته ينبغي على الأقل أن يعني المعنى الذي قد يُقدّمه أو الذي قد يجده. لا بدّ له أن يُفهم ولكي يُفهم لا بدّ له أن يُدعى ولكي يُدعى لا بدّ له أن يُقدّر على الترجيع - وأخيراً، لكي يُرجّع لا بدّ له - في المقام الأول - أن يتوافر في داخله المكان والمُدّة والحيّز والانفتاح الذي هو شرط إمكان حدوث صدى، لأن هذا الأخير يستلزم علاقة اهتزاز أو «تموُّج»، وإيجاد «تعاطف» - أو مشاركة وجدانية، أو حتّى تناغم - كما يقول الموسيقيون. ولكن الترجيع كما ينبغي فهمُه هنا ليس فقط العلاقة بين نظامين صوتيين متميّزين. إنه يشكل قبل كل شيء الترجيع الصوتي في حدّ ذاته مع تمدّده الخاص، وتضخيمه الخاص، وترجييعه الخاص.

الأغنية هي الترجيع الصوتي الإنساني للمعنى: فالمعنى هو ذاته مُشكّل ومُعرّفٌ بواسطة المُسحة الداخلية لإحالاته، وقبل كل شيء للإرسال الذي ينتقل عبره «إلى المخاطب» بحيث يودّ أن يكون ذاته جواباً على إحالاته الخاصة. وبهذا المعنى، فلسنا نحن - أحداً إلى جانب الآخر - سوى نقاط محدّدة على امتداد إرسال عام يصنعه المعنى من ذاته نحو ذاته، يبدأ ويضع بعيداً عنا، في الكلّ المفتوح للعالم بلا نهاية. ولكن في الوقت ذاته، فإن هذه النقاط الفريدة التي هي نحن «أو النقاط العديدة الفريدة التي تتوالى تحت كل هوية شخصية أو جماعية» هي ذاتها بالضرورة البنية الرصينة أو غير المستمرة للمسافة العامة التي يستطيع المعنى الترجيع في داخلها، أي الإجابة عن ذاته عبرها.

وباتصاله مع جميع النقاط الفريدة للاستماع أو القراءة، للفهم أو للتفسير والتأويل، للإلقاء أو لإعادة الكتابة، لا يقوم المعنى بشيء سوى أن ينقسم إلى عدد مماثل من المعاني الفريدة، «هنا يمكن فهمُ كلمة «معنى» بالمدلول الذي يشير إلى قيمتها كإرادةٍ قول وكذلك إلى قيمتها كقدرةٍ فهم، كما يكون الأمر عندما يتعلّق بالرشاد أو بـ«العقل السليم» أو بالمعنى الفني. هاتان القيمتان هما بالطبع غير قابلتَين للانفصال عن بعضهما، كلتاهما موجودتان حاضرتان في المعنى ذاته للمعنى نفسه...». والمعنى المأخوذ بشكل مطلق أو في ذاته ليس سوى مجموع المعاني المتفرّدة. والمعنى اللامتناهي هو مُماثل للمحدودية تفرّدات المعنى. فليس هو معنىً عاماً، ولا هو معنى بإجمال أو بمحصلة المعاني المتفرّدة. إنه الترابط أو «التسلسل» وعدم استمرار هذه المعاني المنفردة. إنه انتقالٌ وتقسّامٌ أحدهما للآخر، انتقالٌ وتقسّام «إرادة قول» و«قدرة فهم» - لتحركٍ وانكماش - هما في مجملهما شيء واحد، وهما الشيء ذاته، شيء المعنى. ولكن هذا الشيء هو من الدقّة بمكان بحيث إن حقيقته ليست سوى انتشاره.

إذا أردتَ أن أقول (شيئاً) فهذا يعني قبل كل شيء: أني أريد أن أقول لنفسي شيئاً مباشراً وفور رغبتي في أن أقول لك شيئاً، أي أنني أريد أن أقول لك «أنا» وفي الوقت ذاته وفوراً أن أقول لك «أنت»، إليك أنت الذي يُمثّل في إرادتي باعتباره ذلك الذي يقول لي «أنت» لكي يناديني ويكلمني ولكي أقول له «أنا». الكتابة - المشتقة من الفعل «كتب - يكتب» هي بشكل أكثر تحديداً اسم الفسحة الاستدراكية، أو الفاصلة التي في إطارها

وبفضلها يستطيع المعنى أن يجيب، أن يرغب، أن يُحيل، أن يُرسل بشكل لا متناهٍ من نقطة متفرّدة إلى أخرى مثلها - أي ما يعني أيضاً من معنى متفرّد إلى معنى متفرّد «من هوميروس - الذي لم يكن وحيداً بلا شك - إلى قارئه أفلاطون، إلى قارئه فرجيل، إلى قارئه أوغستان، إلى قارئه جويس، وهكذا دواليك إلى ملايين من قُرّائه وناسخيه وناشريه ومجيبيه ومراسليه...». الكتابة تتوجّه إلى الجمهور غير المحدود الذي من دونه لا يتحرّكُ فمٌ ولا أذن. كل سطر من سطور الكتابة هو «فمٌ/ أذن» يتبادلان ويتناديان ويصغيان ويجيبان بشكل متبادل...

من يكتُبُ يُحبّ عن المعنى، فالمعنى بما هو كتابة إنما هو الإجابة عن نداء المعنى، أو بالأحرى الإجابة المستعدة للمعنى. لكنه لا يكتفي بالإجابة عن المعنى، بل يجيء منه أيضاً. الكتابة تردّ على المعنى... وهي الوحيدة التي تشهد بحضورها وبصوتها، إنّ نداءها الموجه إلى غناها يَعدّل الشهادة عن حضورها الذي ليس له أي برهان آخر. والكتابة إجابةٌ عن المعنى، إنها تجيب من أجله وتجيب منه؛ وهكذا فإنّها مسؤولة عنه - ومعه - عن كل ما يمكن أن نفهم من كلمة «معنى». إذا كان المسؤول هو ذلك الذي يجيب لا عن، بل من أو من أجل... فذلك لأنّه هو الذي يلتزم بالأمر على هذه الشاكلة، بشكل غير مباشر أو بشكل فوري ومؤجّل - مؤجّل ولكنه موعود وملتزم به، بالإجابة عما يمكن أن يُطلب في هذا الموضوع أو ذاك من المواضيع التي يتحمّل المسؤول مسؤوليّتها. المسؤول يأخذ على عاتقه وعلى حسابه التزام شخصٍ آخر - وهو التزام لا يستطيع شخص آخر أن يتعهّد به - أو هو التزامٌ تجعله حالة الأشياء الحاضرة غير ممكن على الإطلاق. بإعلاني مسؤولاً عن مشروع ما - مثلاً - فأنا أحمّل الشيء الطارئ الذي يتضمّنه. المسؤولية هي جواب مبكر عن أسئلة، عن طلبات، عن استفسامات لم تتمّ صياغتها بعد، وغير متوقّعة. مَن يكتبُ يُصبِح مسؤولاً بالمعنى المطلق. وهو بهذا المعنى يلتزم التزاماً كاملاً وغير محدود. وفي الوقت ذاته فإنه يشهد بوجود الكتابة ويحمل من دخلته رغبتها. والكاكتب هو أيضاً مفسّر. وليس المفسّر هو ذلك الذي يفكّ رموز المعاني - مع أنه يفعل ذلك أحياناً - ويعيدُ صنعها باستمرار أو بالأحرى حتى يتّضح المعنى كاملاً. وليس المفسّر هو ذلك الذي يوضح ما يقال، بل هو الذي يحمل الرغبة في الكلام إلى أبعد حدّ ممكن. المفسّر يقوم مقام موضوع هذه الرغبة.

وبإجابته عن رغبة المعنى، وبالتالي عن المعنى باعتباره رغبة، وبانطلاقه نحو هذه الرغبة وبترك العنان لنفسه كي تكون مملوكةً من لُذنها، فإن مَن يكتب يتحمّل المسؤولية الكاملة واللامتناهية للمعنى بما هي مشاركةٌ منه. إن المعنى موجهٌ لِيُقتَسَم، وهو لا يفعل شيئاً سوى فتح الطريق المستمرّ واللامستمرّ، وسوى تبادلِ الرغبة غير القابلة للتبادل في كل مرّة متفرّدة يتمّ فيها الكلام. وهذه الرغبة تكون غير قابلة للتبادل؛ لأنها ليست إذاعة معنى. إنها لمسة حقيقة متفرّدة. ما يحدث للمعنى في كل نقطة أو لحظة متفرّدة - في كل كتابة - ليس هو اكتمال اللحظة التي قد تستطيع البرهنة النهائية لقوّمتها في قناعة نهائية للمعنى «تفسير مُنته»، تأويلٌ مغلقٌ، معنّى مشروحٌ لكل الأوقات وإلى الأبد. وليست هذه لحظة ولا نهاية في محاكمة المعنى. وبهذا المعنى، ليس ثمة محاكمة للمعنى. ليس ثمة شيء سوى رغبتها وتقسامها. ما يحدث في اللحظة المتفرّدة هو عبارة عن التفرّد ذاته بما هو قطعٌ للحقيقة داخل المعنى.



ومن يكتبُ لا يستطيعُ إلّا أن يرتكبَ حماقات في الوقت الذي يكتب أثناءه كما جملة رامبو: «هذا مؤكّد، إن ما أقوله هو الإلهام». إنه يتلفّظ هذه الجملة بلا أيّ غطرسة، ولكن أيضاً من دون أن يضعها عند الزاوية الضيّقة الساخرة من الذات. القناعة هناهي حقيقة الالتزام والمسؤولية داخل المعنى ومن أجل المعنى. الكاهن هو ذلك الذي يتكلّم باسم الآلهة. ذلك الكاهن «الكاهن – الكاتب» يتكلّم دائماً باسم الآلهة نفسها، تلك التي لا اسم لها... الحقيقة المتفرّدة لا تنبثق أبداً من الكلام ومن الكتابة. ليس كاهناً من يظن نفسه كاهناً، ولا ذلك الذي يقرّر أن يكون؛ لأنّ هؤلاء ينغلقون داخل تمثيل «الآنا» التي هي عموميّة في مظهر خصوصيّة، بدلاً

من الافتتاح على الإحالة المتميّزة على «الذات». ولا يمكن للحقيقة أن تأتي إلى المعنى إلّا إذا كان يتيح الوصول إلى لمستها. هذه اللمسة التي تققطع من كتابة الحيّز غير المتميّز والفم المغلق، لا يمكن إلّا أن تأتي من الخارج. وهذا الخارج ليس سلطة ولا خارج فكر يؤحى. إنه الخارج الذي في داخله والذي من أجله تُلترزم المسؤوليّة. هذا الخارج لا يوجد في داخله شيء هو الذي في داخل إطاره لا تسهرُ ولا تُراقب أيّة آلهة، أيّة مُلهمة، وأيّة عبقرية. إنه صمت الخارج كل الذي يمتلك كل سلطة تثير وتستحق هذا الإهام. وبمعنى أوّلٍ فإن هذا الخارج هو خارج المعنى المطلق ذاته باعتبارو غريباً عن كلّ معنى، وبالتالي عن اللغّة نفسها، عن اللغة مَصوّغة ومؤلّفة وفقّ نظام المعاني المتعارفة أو حتى وفقّ نظام المعاني الممكنة.

الحقيقة تتأتّى من اللغة المفقودة أصلاً، أو من اللغة المنتظّرة. وهي تنبثق من الصوت الذي يُرادُ فيه ويُبحث عنه في خلفيّة الصوت – في أعماق الحنجرة، هنا حيث المشرطُ يفتح فُسحةً أولى تصعد إلى الشفا، ولكن الشفا لم تعرفها بعد. إنها تأتي لغةً خارقة، وصرح لغةً لم يوجد إلّا في اللحظة ذاتها، إمّا انعطافاً، لهجةً أو أسلوباً، مثل الشقّ المحفور بخنجر. ليس

ترصيعاً، بل هو شقّ تجري ممارسته في اللغة الجاهزة بشفرة خارج مصنوع من الالا ومن اللغة المنتظّرة، وإما من رغبة اللغة كلّها معاً وفي آنٍ واحد.

إن «أسلوب» الحقيقة (أو الحقيقة باعتبارها أسلوباً) لا يدين بشيء للزخرفة ولا للتحريض ولا لاستغلال المعاني الجاهزة. إنه لا يستطيع أن

### السنّة الثالثة

يأتي إلّا من الخارج. لمسةً وقطعٌ تعودُ

لخارج هو بحقّ خارجُ كلّ معنى، وهو بالتالي المعنى الخارج عن ذاته، وهو أيضاً حقيقة المعنى باعتبار أنه هو ذاتُ انتقاله «أو مُروره» اللامتناهي، أو باعتبار أن ما يُعيّبه هو كونه بلا محتوى. للمجيء من الخارج، وللإجابة عن هذا الخارج وللإجابة منه، لا بدّ للتقطيع من أن يكون مديناً بشيء ما للحظ، للمفاجأة، وللحظة المؤاتية التي يتمثّل فضلُها بأنها تمنح نفسها فقط لمن يُعرّض نفسه للخارج، والذي انتهى به المطاف بالتالي إلى عدم الإصرار على قول ما يجوز في ذهنه فقط، بل يترك المجال لهذه الرغبة هؤلاء ينطلق إلى قول ما هو ممكن.

ولكن كي يسمح المرء لنفسه بالتعرّض لهذه النعمة ولتدّرتها فلا بد من انسحاب للغة. لا بدّ له من أن يكون مَسوّقاً إلى ما دون اللغة، أي حيث اللغّة ذاتها تعرف دائماً كيف تتشكّل، هناك حيث يبرز كائنٌ متحرّك من المعنى، كائنٌ مقتدِرٌ على المعنى – تعرف أن ليس ثمة ما يقال بشكل نهائيّ. مَن يكتبُ يُجبّ عن هذا الشيء، وهو يجيبُ من هذا الشيء. إنه المعنى وإنه الرغبة في القول، وهو منها التقاسم اللامتناهي. وليس هو بالكتلة الساكنة التي توجد خارج اللغة كـ«واقع» لا تستطيع اللغّة بلوغه. كلا، إنه الخارج الذي تقطعه اللغّة ذاتها وتقدّمه في كل حقيقة تصنعها أو تضرّم النيران فيها. اللغة هي معرفة أو علم، وبهذا تكون العلم الخاص بالكتابة؛ لا ما تعرفه الكتابة ولا ما تعرفه كي تُكتب كـ«فن كتابة»، لكن العلم الذي تصبح الكتابة بواسطته كاتباً.

إنه علم ما تَشهدُ عليه. إنها تقدّم الشهادة عمّا يأتي: إن المعنى، لأنه إرسالٌ وإحالة، لأنه نداء وجواب، يمنحُ نفسه أو ينهض في الانقباض أو الإفراط، إفراطٌ أو تفریط بكل المعاني التي تُوقفها وتُهدّثها الرغبة وجوابها. هذه الإجابة لا يمكن أن تكون بدورها إلّا رغبةً أخرى ورغبةً (شخص) آخر. الـ«انا» التي ترغب و«أنت» الذي يرغب أن تقول لها «أنا»...

في هذا التصييق الذي يبعث على الغثيان خِبتيّ علمُ الكتابة – وأعني عندما تكون الفعل المنبثق عنه - مَن يكتبُ يعرف رغبة الآخر، وهو يعرفُ «أو هي تعرف» أن هذا العلم يجب أن ينقسم من ذاته كي يكون ما هو عليه: إجابةً والتزامٌ بحقيقةً اللاعلم هذه.

**ترجمة: شوقي عبدالأمير**

### القرآن، النساخ و«فيها»!

##### شوقي مسلماني

القرآن الكريم يشمخ بفصاحته: «الله لا إله إلّا هو الحيّ القيّوم، لا تأخذه سنّة ولا نوم، له ما في السماوات وما في الأرض، مَن ذا الذي يشفّعُ عنده إلّا بإذنه، يَعْلَمُ ما بين أيديهم وما خلفهم، ولا يُحِيطونُ بشيءٍ من علمه إلّا بما شاء، وسِعَ كرسيُّه السماوات والأرض، ولا يُؤْودُهُ حفظُهما، وهوّ العليّ العظيم». وبين الحين والآخر، ويتقدّر أنّه أخرج أمةً إلى أنوار، أجدني منتبهاً أنّ النسخ هو عملٌ بشري. وممّا في الجملة: «كَمَثَلِ الشَّيْطَانِ إِذْ قَالَ لِلْإِنْسَانِ اكْفُرْ فَلَمَّا كَفَرَ قَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِنْكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ. فكان عاقبتهما أنّهما في النار خالدّين «فيها» وذلك جزء الظالمين». وكم وجدنتي منتبهاً إلى «فيها» أليس: «إنهما في النار خالدّين؟ وحاولتُ أن أبحث في شأن «فيها». ووقعتُ على أكثر من إجلاء: «إن هذا المثل متصل بقوله (ولهم عذاب أليم) كما يفصح عنه قوله في آخره، فكان عاقبتهما أنّهما في النار، أي مثلهم في تسبّيهم لأنفسهم عذاب الآخرة كمثل الشيطان إذ يوسوس للإنسان بأن يكفر، ثم يتركه ويتبرأ منه، فلا ينتفع أحدهما بصاحبه، ويقعان معا في النار. فجملة «كمثل الشيطان» حال من ضمير، ولهم عذاب أليم، أي في الآخرة، والتعريف في الشيطان تعريف الجنس وكذلك الإنسان. والمراد به الإنسان الكافر. ولم ترد في الآخرة حادثة معينة من وسوسة الشيطان لإنسان معيّن في الدنيا. والله يقول: «لما كفر قال إني بريء منك إني أخاف الله رب العالمين». وهل يتكلّم الشيطان مع الناس في الدنيا؟ فإن ظاهرة قوله: «قال إني بريء منك» أنّه يقوله للإنسان، وأما احتمال أن يقوله في نفسه فهو احتمالاً بعيد.

فالحق: إن قول الشيطان هذا هو: «وقال الشيطان لما قضي الأمر إن الله وعدكم وعد الحق، ووعدتكم فأخلفتكم، وما كان لي عليكم من سلطان إلّا أن دعوتكم فاستجبتم لي، فلا تلوموني ولوموا أنفسكم». وقوله: «فكان عاقبتهما أنّهما في النار خالدّين فيها» من تمام المثل، أي كان عاقبة المثل بهما خسرانهما معاً». والأحظّ أنّه يُثبّت «فيها» وأنا أقصر دون تبيينها على كلّ صعيد. ولكن لماذا التثبيت؟ وفيما الشرح غير بعيد لأدرك أنّ للجواب ثقلًا، ومَن يعقل أو يُفكّر له هو موجود: «وأما قوله تعالى «وإن كانوا من قبل أن ينزل عليهم «من قبله» لمبلسين» فهي من أشكال ما أورد ومما أعضل على الناس فهمها، فقال كثير من أهل الإعراب والتفسير: إنه على التكرير المحض والتأكيد، وهناك مَن قال: (من قبله «من باب التوكيد، كقوله تعالى: «كان عاقبتهما أنّهما في النار خالدّين فيها». ومعنى التوكيد فيه: الدلالة على أن عهدهم بالمطر قد تطاول وبُعِد فاستحكم بأسهم وتمادى بإblasهم فكان الاستبشار بذلك على قدر اهتمامهم بذلك. هذا كلامه، وقد اشتمل على دعويّين باطلتين: إحداهما: قوله: إنه من باب التكرير، والثانية تمثيله ذلك بقوله تعالى: «فكان عاقبتهما أنّهما في النار خالدّين فيها». فإن «في» الأولى على حد قولك: زيد في الدار، أي حاصل، أو كائن، وأما الثانية فمعمولة للخلود، وهو معنى آخر غير معنى مجرد الكون، فلما اختلف العاملان ذكر الحرقين، فلو اقتصر على أحدهما كان من باب الحذف لدلالة الآخر عليه، ومثل هذا لا يقال له تكرار، ونظير هذا أن تقول: زيد في الدار نائمٌ «فيها» أو ساكنٌ «فيها» ونحوه مما هو جملتان مقيدتان بمعنىين.

وأذاً هنا حاجةٌ في «فيها» فمن يقول بال تكرار مقيداً للتأكيد ومن يرذّ جملتين مقيدتين بمعنىين، وإلّا «كان من باب الحذف لدلالة الآخر عليه». وهنا بيت القصيد، وحقّه علينا التمعّن: «ونظير هذا أن يقول زيد في الدار نائمٌ «فيها» أو ساكنٌ «فيها» ونحوه ممّا هو جملتان مقيدتان بمعنىين». والمثل الذي يضربه لا يعدو أن يكون تحت الضوء ذاته، فأين الإشكال من دون «فيها» أوّلًا وتالياً؟ «فكان عاقبتهما أنّهما في النار خالدّين...» إنّ خلودهما في النار يفيد غير أنّهما فيها؟ وبالتأكيد هو نظر يرى إلى محاجّات ويُشرف على ناسخين، فيما القرآن الكريم له فصاحته وانسيابه وبلاغته وبيانه.

#### شوقي

لم أعد أدري إن باتت الكتابة - الشعرية تحديداً - فعلاً مكشوفاً ظاهرياً يُفتعل على رؤوس الأشهاد كما يُقال، وفي المقهى خاصة، المكان الأكثر ازدحاماً (نسبة عدد الأشخاص إلى مساحة المكان) من صالونات الحلاقة أو محلات اللانجري، عدا عن حقيقة أن الناس يتكلمون في المقهى أكثر مما يفعلون في محلات اللانجري، وإن تكلموا هناك، يكون الصوت أخفض مما هو عليه في المقاهي. ويذهب الشعراء للكتابة في المقاهي!

إما أن هنالك أمراً مصطنعاً في العلاقة ما بين المقاهي (وهي حالة ثرثرة بكل ما في الكلمة من ضجيج) وبين فعل الكتابة عند الشعراء، أو أن هنالك، فعلاً، علاقة «ما وراء اصطناعية» لم أستوعبها، تبرز للشعراء الكتابة في المقاهي. لا بدّ من التوضيح بأنني لا أعُمّم هنا على جميع الشعراء، بل أتكلّم على الشعراء «الحقيقيين» الذين يعيشون الحالة، والذين (ربّما) يمتلكون تلك القدرة على الانعزال في أحد أكثر الأماكن ازدحاماً كما أنّها أكثر الأماكن إثارة للثرثرة (نسبة تواتر الكلمات ومستوى الصوت إلى المدة التي يُمضيها المرء هناك) وأخض الشعراء، لإصرارهم دون (أو أكثر من) غيرهم من الكتاب على تلك العلاقة العذرية مع المقهى، أقول عذرية أخذاً بالاعتبار جلوساً يدوم لثلاث/ أربع ساعات على فنجان واحد من الاسبرسو (سينيغل وليس دبل) أو التركيش، ونظرات العاملين في المقهى، إليهم. وقد أكون مخطئاً (مجذّداً) لأنني لم أفهم، بعد، أيضاً، تلك العلاقة «الإيحائية» بين فعل الكتابة، وفنجان القهوة البارد ومنفضة السجائر.

كي لا أقدح في أخطائي، قد أعترف بأنني أرتاد (استخدمت الكلمة التي يحوّنوها أيضاً) المقاهي، لكن لأي شيء إلا مجلة «رمان»، أو أتصفّح في الإنترنت، أو أتمم بعض التصميمات على الفوتوشوب، أو أيّ عمل قد يحتمل ثرثرات هذا المكان ولو بالحد الأدنى، أيّ عمل قد لا أُجمل من فعله علانية، أيّ عمل غير فضائحي.

لا أفهم كيف لا يجلجج هؤلاء من فعل الكتابة جهراً، كعرض حيّ، لا بل ويكتبون أدباً وهو ما يتطلب حميمية وسرّية في الكتابة أكثر من أيّ كتابة أخرى. قد أكون مخطئاً فعلاً

لكنني أُجمل أن ينظر إليّ، إلى وجهي تحديداً، أحد أثناء الكتابة، أن يراقبني أحد (oh shit)، ليس ذلك لأن الكتابة فعل معيب، بل لأنها (والأدبي منها تحديداً) فعل حميميّ، خجول تعوزه السرّية والعزلة.

أما بخصوص مسألة العزلة هذه، يصّر الشعراء (مرة أخرى: لا أعُمّم) على أن يصرّحوا جيئةً وذهاباً بأن المقهى هو قرّبط (ومحرّر) كتاباتهم، وأنهم يخلقون عزلتهم الخاصة هناك، وأنهم لا يلتقون بـ«Muse» إلا هناك، وأنهم لا يعرفون الكتابة إلا في حالة انعزال (شبه) تامّة لا تكون إلا هناك. قد تختلف نسبة الحاجة إلى العزلة بين شاعر وآخر، لكن المشكلة أنّهم يصزّون على استخراج هذه العزلة في المقاهي! لا بدّ من عزلة لأيّ كتابة، طبعاً، لكن سيكون ذلك، في المقهى، كالبحث عن جهاز آي بود بين البيكيني والسوتيانات.

ويخبرك شاعر بأنه لا يكتب إلا في المقهى، وأنّه ما أن يدلف (يحبّون هذه الكلمات، أو «يلج» مثلاً) حتى يبحث عن الطاولة الأكثر نأياً وعزلة، ثم (هنا أكمل أنا) يمضي الطريق إلى الطاولة متلفّحاً ثم يجلس متلفّحاً، ويتلفّث، ثم يكتب ورؤوس أصابعه، أو كفه، (تلك الوضعيّة العجائبية) على خدّه أو جبينه ويخفض مستوى التلثّت إلى التلصّص، فينظر بطرفي عينيّه إلى الناس من حوله، لا إلى الورقة، أو الشاشة، حيث يجب أن يكتب، يطأطأ رأسه ويخبئ عينيّه بأصابعه التي تسند رأسه، ويتلصّص من بينها على الناس أن: انظروا إليّ، ألا أوحى لكم بأنني شاعر؟ بشرفكم؟ وطبعاً لن ينسى لوازم المشهد من علب السجائر وكُدس الكتب الديكوريّة على الطاولة وبعثرة الأوراق بعناية مثيرة للشفقة، ليؤمّن الـ settings (الزمان/ المكان) الأكثر إقناعاً، لهذه الحالة، ثم: انظروا، ألا أعيش تلك الحالة؟ بشرفكم ألسْتُ شاعراً؟

ما أوده، بعد كل ذلك، هو فقط أن أنتقط نظرات العاملين في المقهى إلى أحد هؤلاء الشعراء، لا نظرات الشعراء إلى الناس من حولهم داخل المقهى وخارجه، الداخلين إلى التواليث والخارجين منه، القادمين الجدد والمغادرين، المغيّرين لجلساتهم والمنادين للنادلين، والطالبيين للحساب، والطالعين على الدرج والنازلين، والآخرين والآخرين.

### السنّة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

### شَتَّى

### شاعر، مقهى... عن أي عزلة يتحدثون؟

##### سليم البيك

#### شوقي

هذه الحياة في حاجة إلى بطل وسيم يُقتل في سبيل المثل العليا

ثم - مازحاً - يقوم واقفاً على قدميه.

هذه الحياة في حاجة إلى أن يتركنا الأموات لبعض الوقت إلى حجرة مجاورة زمن احتساء كوب شاي ثم يعودون

هذه الحياة في حاجة إلى ألم مزيف ينفذ سريعاً من الأسواق

هذه الحياة في حاجة إلى موسيقى مصاحبة تلازمنا في كل المشاهد ساعتها ربّما نفهم مشهد الموت بل ربّما نتبارى في إجادته وننتظر عنه جائزة بلهفة مرشّحي الأوسكار

هذه الحياة في حاجة إلى أن تُبنى من جديد على هيئة كرنفال لا يتوقّف ساعتها لن يسأل أحد إلى أين هذه الفوضى؟

هذه الحياة في حاجة إلى أن نولد جميعاً كأبطال أبطال لا يُهزمون طبقاً للنبوّة يخوضون في قصص تثير العجب

هذه الحياة في حاجة إلى أن يصبح الزمن ملكنا ساعتها سنجد من يستحقّ قسوتنا نصيّها عليه دون ندم.



## قصائد

## عزاء شاعر مجهول

## طبيب جبّار

ويجلس.

حدّق،

عند وصول بريد المساء،

كيف تصبح،

الأبنية والمساكن رماديّتين.

حدّق،

عند ميلان المقعد الثلاثي،

كيف يرتبك الوضع الأمني.

باستشارة الندى،

كيف تزهو النباتات.

هكذا كان

هكذا كان،

النهار لا يسأل الليل:

لماذا أتيت؟

الليل لا يسأل النهار:

لماذا ذهبت؟

هكذا كان،

التحالفات تنهار،

والوحدة لا تُنجز.

هكذا كان،

الأمانة تُحال...

على محكمة الاستئناف.

الاستصصال...

لا يدخل حيّز التنفيذ.

هكذا كان،

لا يُجعل من التأمل

ديمنو الانبعاث.

دائماً عازفو المزمار

يرفعون راية الاحتكار.

هكذا كان،

النج يرسل تحيّاته،

إلى الجداول.

والجدول لا يلتفت أبداً،

إلى النبع.

حدّق

حدّق،

الجبل كيف يركع،

والقمّة كيف تضطجع.

حدّق،

الثلج كيف يموت تجمّداً،

والشجر كيف يحبو.

حدّق،

النهر كيف يلفّ نفسه،

والسهل كيف يلملم نفسه.

رُبّما،

في مؤتمر الإعمار،

يقرّر تسقيف الخراب.

وتجديد أسس ديوان المآرق.

رُبّما،

بيان التنديد،

يحوي مفاصل ناعمة.

ويتأخّر تفقيس بيضة التفاؤل.

رُبّما،

يوجد في سقف

كل بيت،

عشّ النواقص.

قُل لي

قُل لي،

متى يرجع...

الثلج المُذاب إلى الجبل؟

متى يهوي...

شلال النار إلى الأسفل؟

قُل لي،

هل تبحث...

آثار الأقدام عن صاحبها؟

هل يرسو

العجاج والغبار في الحفر والقفار؟

قُل لي،

كيف تفتح

العقد المستعصية للرغبة؟

كيف يتعلّم الرجل الملدوغ؟

قُل لي،

لماذا لا يمسح أحد

دموع القمر؟

لماذا لا يُسيطر

على وباء الموت؟

قُل لي،

من يستحبّ وعود الخوف؟

من برغبته،

يطرق أبواب الجحيم؟

أنا أحبّ

أنا أحبّ،

أن أخفي نفسي

في الكهف الذي آوى

مراسيمّ الوحدة.

أسترق السمع إلى

صوت نبضات قلب الماء،

حين يمتصّه التراب.

أنا أحبّ،

أن أتوصّأ...

برماد موقد الجبل الجديد،

ألامس ظُهر الخشبة،

حين تحترق.

أنا أحبّ،

أن أنظر إلى وجه السماء،

عبر شقوق الظلال،

حين تستجدي سحابةً مطراً

وتستاء منه.

أنا أحبّ،

عندما أنتزّه في غابة،

أن أتذوّق طعمَ

صوت الباب،

حين يفتح وينغلق.

أنا أحبّ،

أن أحضر في مراسيم

عزاء شاعر مجهول،

وأشّم رائحة قصيدة

لا يعفي الله عنها،

ولا يغفر ذنوبها.

أنا أحبّ،

أن أسقي حديقة الكلمات

بهمسات الجببية

وحين أتمدّد للراحة

عند ذاك السطح،

أن يكون زفير الجببية

خيمتي.

لا تسألني

لا تسألني،

في يوم القيامة

من يكون القدوة؟

من يراحم الآخرين؟

في ذلك اليوم،

هل هناك من أحد

ينسلّ خافياً.

ولا يتيه الطريق؟

لا تسألني،

إن عاد الزلزال هذه المرة.

أيّ شعاب يسلك؟

أين يضع يرقاته؟

لا تسألني،

الشمس حين تغرب

أتنشج بالسواد مع

عذاب الغروب؟

أم تتناهب تناوُب

الراحة والنوم المريح؟

لا تسألني،

حين يطلع القمر،

كم رشفة من الماء يشرب؟

كيف يسدل ستار الوميض،

بنافذة الكون؟

لا تسألني،

كيف يتكوّر النهد؟

متى يُترّع بالحليب؟

الثُجُلّ الهوائية

كم تمنح الجببية للذّة؟

ترجمة: عبدالله طاهر البرزنجي

## قصائد

## بأصابع لم يوسّخها الألم

## البهاء حسين

عرفتُ يدك مؤخّراً للأسف

لكنني تركتُ يدي تموت مع

الرجل العجوز

قبل عشر سنوات

رُبّما لذلك

ما زلت أخلط بين خطاياها

وبين أصابعي

أنا راخٍ، مقدّماً

عن الطريقة التي سأموت بها

سأتغاضى عن الموت

لو اقترب من يدي الأخرى

سأكون قد عبرتُ بها أكثر من نهر

سكنون فارغة من التوق

كصدفة بحر مهمة

لا تعنيها بيوت الرمل التي يصنعها الأطفال

على الشاطئء

وعلى مقربة من سريري

سيجلس أصدقاء

يضعون مسنداً خلف رأسي المستوح

ملتئمين للموت أعذاراً وجبهة

كنت محظوظاً، عليّ أن أقرّ بذلك

لقد أحببت يدك

وخاب أمني في التجربة

كانت يد العجوز وهو يموت

أكثر إخلاصاً منه

يده التي جرت في عروقها الأيام والسنوات

الذابلة مثل شجرة

رمت به إلى أنابيب الأوكسجين

وثمة شيء، أجهله

راح يخرج منها، لعلّه السرّ الإلهي

فكان عليّ أن أكنم أنفاسي وأسمع

من المؤكّد أنه لم يشعر بي

ولا بأذني مصوّبة إلى فمه

نيابة عني

وأنا بدوري لم أفكر في الحياة

أو الموت

إنما في الطريقة التي تُعبّر بها يد مهزومة

عن نفسها

لم ألحظ أن يدك مسكينة،

رغم القوّة التي اكتسبتها من العكاز ومن

عزف البيانو

ولم تلاحظي أنني على وشك البكاء

وأنا أحتضّر

سأعترف لك بالسرّ الذي أخفيته عنك

سنوات طويلة

أنني خنتك عشرات المرّات

لكنني لم أحن قط

يدك

كم مرّة أمسكتُ بها

في الحلم

كأنني أقض عليها هزائمي

ما الذي يحدث لنا

ولا تقوله الأيدي

أنا لست بريئاً من يدي

رغم أنها لم تدافع عن أمني حين ضربها ابن

عمّي

ومرمتَ بها الأرض

:

يا ما حرّكتُ السّبابة

إلى الخلف وإلى الأمام

في طلقات سريعة

دون أن يسقط أحد

من أعداء أمني

كانت صغيرة

أصغر حتى من أن تكون قبضة

لستُ بريئاً من يدي

فقد أسعدتُ صدور البنات

وأطعمت دجاجات أمني

في غيابها

وأعطت خبزاً لإخوتها من الفقراء

يدي، لأنها لم تعرف أباً

ظلت تبحث كالمجنونة

عن يد أب مطبوعة حتى

على حائط

لم يستر أبي عورة أمني

حين رأى الشارع سروالها الداخلي

وحين كبرتُ قليلاً عرفتُ

أن الأب الميّت

هو نفسه عورة

ما زلت أصوّب يدي كلما تذكّرتُ ابن عمّي

ولكن للهواء

مع ذلك لا أكره يدي

فقد لطخت بيت ابن عمّي بالقذارة

خلسة

وحين سرقّت، كانت جوعانة

وحين علقتُ بالانتظار

كانت تجرّب دور الأرملة

يدي يا صديقتي تشبه يدك

لَمْ يوسّخها الألم

:

وهي تُسلم عليّ، في اللحظة الخاطفة تلك

أقول لها كل شيء

لذلك لا أريد أكثر منها

في الرمق الأخير

وأنا أتملّص من جسدي

وجهاز النبط يوشك على التذمّر

لا أريد أكثر من يد

لا تعرق عقب التذكّر

مثل يدي



زجاجات ماء، أينما ذهبت

زجاجات ماء

زجاجات ماء

زجاجات ماء

كان أماً خفيّة تطاردني بالبرّازات

هذا يجعلني مطمئناً تماماً وراضياً

ومُدراً للبول

أو متدفقاً عرقاً

بحيث عندما تأتي الرياح التجارية

الشمالية

أنتعش كأنني في غرفة مكيفة

وأوجل القلق بشأن حرارة الكوكب

لكنني لا ألبث أن أعرف

عندما أترجع ماءً من ناحية،

وأضطرب بالفوارغ في الناحية الأخرى

– إذ لا يأخذ هذا الشيء دورته –

أنه إذا كانت مياهي الجوفية سليمة وآمنة

ومدّخرة كالمفاجآت السعيدة

فإن مياهي الإقليمية ليست كذلك

وأني سأبلل الفراش هذه الليلة

مثلما فعلت أوّل سنةٍ أبعدتني فيها أمني

عن سريرها

بعدها سبق وأبعدتني عن برّازاتها

الطبيعي منها والصناعي.

زوروا

موقع إلغاوون الجديد

www.alghawoon.com



## السنة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

## ترجمات

# إيتالو كالفينو الذي نشر قصصه في مجلة «بلاي بوي»

### محمد عيد إبراهيم

**عاش إيتالو كالفينو (1923 - 1985) حياة حافلة، حيث ولد في كوبا ثم عاد إلى وطنه الأم، إيطاليا، حتى الحرب العالمية الثانية ففرّ من النازية والفاشية، واستقرّ فترةً في باريس ثم سافر إلى أميركا فألقى محاضرات وسجّل ثراث بلاده الشعبي، وكتب معالجات تلفزيونية وسينمائية عدّة. وفي نهاية حياته أصيب بما أطلق عليه «الاكتئاب الفكري» ويصفه كالتالي: «كنتُ صغيراً فترة طويلة، ثم بدأت عمري الطاعن على أمل أن أطيله، فأهِ لو بدأتُ مبكراً».**

زار اليابان وفرنسا والمكسيك، وكتب قصصاً غرامية نشرها في مجلة «بلاي بوي»، ونال أكثر من تكريم فخري وجوائز إبداعية من مختلف البلدان، وتنوّعت أساليبه من حامل لهواء الذكرى كمن يكتب حكايات خرافية إلى النمط الواقعيّ بشكله المشهديّ، وبعضها في شكل ما بعد الحداثة بتأثيرها على الأدب وفعل القراءة، كما يحمل بعضها سمة «الواقعية السحرية» التي انتشرت في آداب أميركا اللاتينية. يقول كالفينو: «كانت خطتي أن أتخلّص من وطأة الثّقَل في أدبي، فتخلّصت من ناس ثقلاء، من مدن ثقيلة، علاوة على أنني قد حاولتُ التخلص من ثُقَل تركيبية الفنّ وخاصة ثُقَل اللغة».

في الآتي نترجم صورة لملِمةٍ من مجموعته «غراميات بائسة»، يحكي فيها عن الإلهام وارتباطه بجماليات جسم المرأة وتتنكّر روحها التي تأكل وعي الرجل:

للجزيرة الصغيرة شاطئ صخريّ عال. تنمو عليه شجيرات كثّة خفيضة، من نوع النباتات الموجودة جنب البحر. النوارس تحلّق في السماء. هي جزيرة مهجورة جوار الساحل غير مزروعة؛ بنصف ساعة يمكنك الدوران حولها في زورق، أو قارب مطّاط شبيه بما يملكه هذان القادمان، رجل يجذّف هادئاً، وامرأة ممّدة تشمّس. اقترب الرجل منصّاً مهتماً.

سألته: «ماذا تسمع؟»

قال: «الصمت، للجزر صمت يمكنك أن تسمعيه».

يتكوّن كلّ صمت، في الحقيقة، من شبكة أصوات دقيقة تطويه؛ ويتميّز صمت هذه الجزيرة عن محيط البحر الهادئ بما يتخلّله من حفيف نباتات وصيحات طير أو طنين أجنحة مفاجئ.

أسفل الصخر ماء، لكنه هذه الأيام دون خريف، ماء أزرق

شُفّاف نشط، تنقبه إلى الأعماق أشعة الشمس. أعلى المنحدر الصخريّ أفواه الكهوف مفتوحة. في قارب مطّاط، يمضي الزوجان كسولين لاستكشاف هذه الكهوف.

لا يزال جنوبي الساحل جذاباً للسباحة، وقد جاء السباحان من مكان آخر. آسنلي، شاعر مشهور نوعاً، وداليا، امرأة فائقة الجمال.

داليا عاشقة للجنوب، عاطفية وعصبية قليلاً، ترقد بالقرب وتثرثر منتشية عن كلّ ما تراه، قد تلمح نظرة عداء نحو آسنلي، فهو مُستجذّ على هذه الأماكن، وعلى ما يبدو لا يشاركها الحماسة كما ينبغي.

قال آسنلي: «انتظري، انتظري».

ردّت: «أنتظر ماذا؟ هل يوجد أكثر جمالاً من هذا؟»

إنه مرتاب (بالسليقة، عبر خبرته الأدبية) من انفعالات الآخرين وكلمااتهم، يألف كشف الجماليات الخفيّة المتبدّلة أكثر من الواضحة السرمدية، وهو عصبيّ متوتّر. السعادة، عند آسنلي، شرط متوقّع يقبّض أنفاسك حين تعيشه. ومن بداية حيّه داليا، كان يرى علاقته الحذرة الهزيلة مع العالم في خطر، فتمنّى ألا يتخلّى عن شيء، لا عن نفسه ولا السعادة التي انفتحت أمامه. يتأهّب. ككلّ درجة كمال أنجزتها الطبيعة حوله - صفاء الماء المزرّق، أخضر الساحل الواهن إلى نحو الرماديّ، لمعة زعنفة سمكة في بقعة ينداح بها البحر رخياً - بما يُبني عن درجة أعلى، حتى نقطة انفراج خطّ الأفق غير المرئيّ، كمحارة توحى فجأة بكوكب مختلف أو كلمة جديدة.

يدخلان كهفاً. بدأ مرخّباً، كبحيرة داخلية بأخضر شاحب. تحت قنطرة عريضة من الصخر. ثم ضاق غوره إلى ممزّ معتم. دار الرجل بمجدافه على القارب ليتمسّع بما حوله من آثار الضوء المتنوّعة. عبر المنفذ الناتج، ضوء الخارج مبهر بألوان جعلته أكثر إشرافاً من نقيضه. والماء هناك وامض، ترتدّ رماح الضوء لأعلى في صراع مع الظلال الناعمة المنتشرة من الخلفية. يتصلّ الانعكاس والومض بحوايط الصخر وقنطرة الماء الواهية.

قالت المرأة: «هنا ندرك الآلهة».

ردّ آسنلي: «صه». وهو عصبيّ، يترجم باله الأحاسيس إلى كلمات، لكنه يعجز الآن عن تشكيل كلمة واحدة. يعضيان أبعد. يعبر القارب ماء ضحلاً؛ حبة صخرية في مستوى الماء، يطفو عندها القارب بين ومض نادر يظهر ويختفي عند كلّ ضربة مجداف، والباقي ظلّ كثيف، فيخبط

المجداف بين حين وآخر في حائط. ترى داليا، في تطلّعها إلى الوراء، فلك الأزرق في سماء مفتوحة وهو يغيّر حدوده بثبات.

صاحت وهي تنهض: «سرطان بحريّ، ضخم، هناك».

ردّ الصدى: «... طان... هنا!!!».

قالت مسرورة: «الصدى»، وبدأت تصرخ بكلمات تحت القناطر الكالحة: ابتهالات، أبيات شعر.

خاطبت آسنلي: «وأنت، اصرخ، تمنّ شيئاً».

صرخ آسنلي: «هووو... يااااا... صدى ى ى ى».

يصرّ القارب بين فينة وأخرى. ثم تزيد العتمة دكّةً.

«أنا خائفة. يعلم الله أن الحيوانات...».

«نستطيع التقدّم أكثر».

أدرك آسنلي أنه يتجّه إلى العتمة مثل سمك الأعماق الذي يتفادى الماء المشمس.

الخت: «أنا خائفة، هيا نرجع».

طعم الرعب عنده غريب. فجذّف راجعاً. ولدى رجوعهما، حيث ينفثح الكهف، يخضّر أزرق البحر. سألته داليا: «يوجد هنا أخطبوط؟» «كنتُ رأيته. فالمياه صافية جداً».

«سأسبح إدّاً».

انسلّت من جنب القارب، انسابت، سبحت أسفل البحيرة، وبدا جسمها أبيضّ أحياناً (كان الضوء جرّده من أيّ لون يخصّه) وأزرق أحياناً كصفحة الماء.

كفّ آسنلي عن تجذيفه لاهث الأنفاس. في حيّه داليا كان دائماً هكذا، كمرأة هذا الكهف؛ عالم ما وراء الكلمات. لهذا لم يكتب، في قصائده جميعاً، بيتاً عن الحبّ. قالت داليا: «اقترّب». وهي تسبح، خلعت فضلة الثوب التي تغطّي صدرها، ألقت بها للقارب. «دقيقة واحدة»، ثم حلّت الفضلة الأخرى التي تقبّد ردقيها فسلّمتها آسنلي.

هي الآن عارية. بارزّ لحم صدرها وردفاها أشدّ بياضاً. تشجّ كلها لمعة أزرق واهن، كقنديل بحر. تسبح على جانب واحد، بحركة متراخية، خارج الماء رأسها (رأس تمثال، بتعبير صارم متهكّم)، يبدو منها أحياناً حنية كتف أو خطّ ذراع

ناعم ممدود؛ بينما تغطّي ثم تكشف الذراع الآخر بضربات هدهدة، فتبدو قمتا الصدر عاليتين مشدودتين. تخطط قدماهما العاريتان الماء لتقوية البطن الملساء، تميّزها سرّة كأثر واهن

من الرمل، أو نجمة حيوان رخويّ. تنعكس أشعة الشمس تحت الماء، فتمسّسها رقيقاً، تغلّفها بنوع من لباس، أو تجرّدها كلياً من جديد.

تحولت سياحتها إلى حركات رقص معلّقة بالماء، تبتسم نحوه، ثم تمدّ ذراعيها في سلاسة تكوّر الكتفين والرسغين، أو تقوم بدفع الركبة التي تجلب إلى السطح قدماً محنية كسمكة صغيرة.

آسنلي في القارب، كلّه عيون. أدرك أن ما منحته الحياة له الآن شيئاً، لا شخصاً ينظر إليه مفتوح العينين، كأنه في قلب شمس باهر. وفي قلب هذه الشمس صمت. لا يمكن ترجمة شيء في هذه الآونة إلى شيء آخر، ولا حتى في خياله.

تسبح الآن داليا على ظهرها، إزاء الشمس عند فم الكهف، فتنشأ حركة طفيفة من ذراعيها للخلاء، تحتها يبذل الماء ظلّه الأزرق إلى لون أشدّ شحوباً فيلمع أكثر.

«حذار، البسي شيئاً، هنالك زورق يقترب».

فدخلت داليا بين الصخور، تحت السماء. انسلّت تحت الماء فمدّت ذراعها. ناولها آسنلي فضلتي لباس البحر فربطتهما عليها، ثم سبحت لترتقي ثانية القارب.

اقترب زورق صيادين. تعرّف آسنلي إليهم؛ جماعة فقراء يُمضون موسم الصيد على الشطّ وينامون بين الصخور. ذهب صوبهم. على المجداف شابّ متجهّم من ألم بأسنانه، يميل كاب بحريّ على عينيّه الضيّقتين، يجذّف مرتجعاً كأن كلّ جهد يبذله سيخفف ألمه؛ أب لخمسة أولاد، حالة ميؤوس منها. بمؤخرة الزورق عجوز، بقبّعة قشّ مكسيكية تتوّج صورته الهزيلة بهالة متهدّبة، وتتسع عيناه المدوّرتان بإباء متغطرس على الأرجح، فهو سكير جلف، فمه مفتوح تحت شارب متدلّ لا يزال مسوداً، مع سكين ينظف بها سمكة بوري صادها.

## السنة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

صاحت داليا: «صيد وفير؟»

ردّا: «لا، شحيح، فهو عام نحس».

تحبّ داليا الكلام مع الأهلالي. عكس آسنلي. قال: «معهم، لا أملك وعيهم البسيط». ثم رُدّ إلى نفسه، وترك الأمر برمّته.

القارب الآن مقابل الزورق، حيث الدهان الباهت مخطّط بشدوخ ملفوفة بفصوص صغيرة، وقد رُبط المجداف بحبل طويل إلى محبسه فكان يصرّ عند كلّ دورة من تهتّك الخشب بالجنّين، أما هلب المرسى فصدئ قليلاً بأربعة خطاطيف مشتبكة تحت لوح المقعد الضيّق بمصايد السّلال المجدولة، وسط لحية من طحلب أحمر يعلم الله منذ متى قد نشف؛ وفوق كومة الشّباك المصبوغة بحمض التّنيك المنقّطة عند حوافها بشرائح فلين مدوّرة، سمك لامع يلهث برداء حراشفه الحادّة، أخضر كامد أو أزرق باهت، وتخرّ الخياشيم المبدولة تحتها بمثلث دم أحمر.

ظلّ آسنلي صامتاً، فكرب العالم البشريّ يتناقض وجمال الطبيعة الذي تواصل معه منذ قليل؛ هنالك خاب الكلام، وهنا يزدحم على باله فيض الكلام؛ كلام لوصف أيّ نؤلول وكلّ شعرة بوجه الصياد العجوز وهو نحيل حليق بشكل بدائيّ، وكلّ قشرة مفضّضة بسمك البوري.

على الشطّ رُبط زورق آخر، كان مقلوباً، يسنده لأعلى حصان نشر الخشب، تحته تبرز من الظلّ يواطن أقدام عارية لرجال نائمين، كانوا يصطادون ليلاً، بجانهم امرأة في لباس أسود ضافٍ بلا ملامح، تجهّز على النار آنية طحالب، يخرج منها ذبل طويل من الدخان. أحجار ساحل الخليج رمادية، أما بقع الألوان المنقوشة الشاحبة فهي ظلال أولاد يلعبون، أصغرهم ترعاه أخواته الحزاني، ولبلس الأولاد أكبرهم وأنشطهم سراويل قصيرة قُصّت من سراويل قديمة كانت لناس أكبر،

وهم يركضون ذهاباً إياباً بين الصخور والماء. يبدو امتداد الشطّ الرمليّ من بعيد أبيضّ مهجوراً، يختفي من جانب بحقول متّصلة عليها حُصادة قصب شاردة. هناك شابّ بملايس الأحد السوداء حتى قبعته، عصاه على كتفه بضرة تتعلّق منها، يسير على طول شطّ البحر، وتُخلف مسامير حذائه قشوراً هشّة بالرمال؛ فلاح طبعاً أو راعٍ من قرى الداخل جاء للساحل يتسوّق أو لغرض آخر ثم اتّخذ دربه جنب البحر لشمّ النسيم العليل. تُبدي سكة الحديد أسلاكها وضُفتها وقضبانها وسورها، ثم تتلاشى بالنفق لتبدو من جديد أبعد، لتختفي ثانية. ثم تبعث كغُرر حياكة غير كاملة. فوق العلامات البيض والسود بالطريق السريعة، تبرز أجمة أشجار زيتون جائمة، بينما الجبال جرداء في الأعالي، أرض محصودة أو محض شجيرات أو مجرد صخر. تقع القرية في صدع بين تلك الارتفاعات الممتدّة، بيت برأس الآخر، يفصل بينها شوارع مدرّجة ممهّدة بالحصباء، أوسطها مقعّر لمسير أيّ يغل حرون على المجرى، تجلس نسوة في عتبات البيوت بلا حصر، عجائز وشابات، بينما يجلس فوق الأفاريز رجال بلا حصر أيضاً، كباراً وصغاراً، في صفوف، كلّهم بقمصان بيض، ويلعب الصغار على الأرض وسط الشوارع أو بمداخل البيوت. يرقد شابّ أكبر على الممرّ، ينام وخدّه فوق الدراج، فالجوّ هناك أقلّ رطوبة من البيوت وأخفّ كُرهاً برائحته؛ بأيّ مكان مضيء سُحب ذباب، وعلى كلّ جدار زينة من أوراق الجرائد، وحول المواعد رشّاش كثيف من وسخّ الذباب. هلّ كلام على بال آسنلي، كلام وافر منسوج بعضه بالآخر، دون مسافة بين السطور، فلا تعود تميّز بين سطر وآخر إلا قليلاً، شرّك تتلاشى فيه أصغر مسافة بياضاء فلا يبقى غير سواد، ثم سواد شامل غير قابل للنفاذ، يائس كصرخة.

## أنا رجلك

### ليونارد كوهين

ولم أفي بها
آأأأ... ولكن

الرجل ليس بمقدوره استرجاع امرأة
بالزحف على ركبتيه

سوف أسقط تحت قدميّك

وسوف أعوي مثل الكلب المتألّم

في حضرة جمالك

واضعاً مخليي في قلبك

باكياً على ثيابك

صارخاً: «أرجوك... أرجوك»...

أنا رجلك

وإذا ذهبت إلى النوم

للحظة في الطريق

سأدخل الحلبة من أجلك

وإذا أردت طبيباً

سأعين كل شبر في جسديك

إذا أردت وسيلة نقل

ادخلي في جسدي

وإذا أردت أن تأخذيني في جولة

أنت تعلمين أن بمقدوري ذلك

أنا رجلك

آأأ... القمر لامع جداً

القيود شديدة جداً

الوحش لم يَأو إلى الفراش بعد

هارب من كل تلك الوعود

المقطوعة لك

إذا أردت حبيباً
سأفعل أي شيء

تطلبينه منّي

وإذا أردت نوعاً آخر من الحبّ

سأرتدي لك أقنعة

إذا أردت شريكاً

فخذني بيدي

أو إذا أردت

أن تحطميني بغضب

ها أنا حاضر

أنا رجلك

وإذا أردت

ملاكاً



### السنة الثالثة

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

### قضية

## فتنة الجيل والتجويل

##### مهند السبتي

بعدما فرغَتْ الآفاقُ الشعريةُ أو تألّفتْ مع حروب القصيدة الكلاسيكية وقصيدة التفعيلة، نشطت التقسيماتُ المعنيتيَّةُ بمصطلح «الجيل الشعري»،

هذا المصطلح الذي لم يوافقْ تحديدَ ابن خلدون للجيل بأربعين عاماً، وإنما انحصر بعشر سنوات فقط.

مَن أطلق مصطلح «جيل الرواد» كان أكثرَ إنصافاً، مُمعناً في المنجز وليس في الأعداد والتواريخ، لقد كان لجيل الرواد العلامة الفارقة والأثر بالغ الإبصار في المسيرة الشعرية.

لكن ما الذي عطلَّ آلات النقد عن بحثها الفنّي في أعماق التجارب الشعرية، عبر مسافة زمنية قد تطول وتقصّر؟ لتخرج علينا الخلاصة النقديةً باصطلاح يعدّ كدلالة لما قدّمه الجيل الشعري من تجديد، تحديث، أو استنهاض لأساليبات مهمة لها الدور في إكساب الشعر بريقاً هائلاً، ما الذي منع النقاد من الإقدام أو الاستمرار في ممارسة دور كهذا؟

هذا هو دور النقد الحقيقيّ، في البحث عن الأنساق ومدى تأثيرها على الجيل أو المرحلة، وهو دور لم يقتصر على النقاد فقط، بل مارسه الأدباء أنفسهم في سيرهم الشخصية التي تحتاج من محلّل ويلتقط ما يرقد فيها من رؤى وتجارب يلزمها التعميم والدرس، هناك أيضاً من لم ينتظر خريف التجربة ليقول خلاصته أو تساؤلاته، فها هو إدوار الخراط يُعمّق رؤيته في الرواية العربية، متبحراً في المتون الأدبية، ليقول بمصطلح «الحساسية الجديدة» الذي يصفّ فيه الجهد الإبداعي لجيل الستينيات، إنه النقب عن الإضافات الفنية وحده القادر على قول الكلمة الفصل في ما يقدّمه الجيل الشعري من منجزات. أين هو النقد من كل هذا الإرث الشعري المتراكم؟ فدونما مبضع التصنيف الفنّي لن يغتسل الشعر من أوحاله، على مرأى من المتلقّي النائم في عبادة المعلقات وشعر المهرجانات والحماسة، أين هو هذا النقد البخيّل؟

في كتابه «جمرة النص الشعري» أشار عز الدين المناصرة إلى القصور الذي عانت منه الأطروحات الجامعية التي اشتغلت على منجز الشعراء: «إنّ مثل هذه الأطروحات الجغرافية والسياسية والأيدولوجية عن الشعراء أو الأطروحات الأرضيية عن شعر قطر عربي ما، ليست إلا مادة خاماً لأطروحات لم تُكتب بعد». وقد استمر هذا النهج قائماً إلى الآن، مقيداً الدراسات بالطابع السياسي الاجتماعي الفكري والمعادي في الوقت ذاته لجهة ما! فأني فائدة يمكن أي يجنيها الشعر

الذي يحلمه ويخلقه، غير متطلّل بالنظام أو الحزب، الذي حالف الشعر دائماً... يستحقُّ أن يُخصّصَ بمرحلة ويحدّد بفترة زمنية، وإن كنت أميل إلى تسميتهم «حملة أركان الشعر»، لنطل من خلال اصطلاحات كهذه على المضامين المتحقّقة، والتضحيات التي تمّ تقديمها طلباً لاكمال التجربة.

بالطبع نقبل أن يكون لاصطلاح «الجيل» دلالاته المشيرة إلى سمة شعرية تنفّستها أشعارُ تلك الفترة الزمنية، مثل الخروج من الانكفاء الذي تسبّبت به الهزيمة الأيديولوجية، وانشطار أعياد الميلاد في شتاء قارس». هذه ليست عبارة محمولة بالمديح الكاذب، بقدر ما هي تحمل في أكفها ثمر البشارة، حيث تعثّرت الكثيرُ من تجارب مَن سبق هذا الجيل بأسلوبية مكررة لم تعد قادرةً على تجاوز ذاتها بالتجريب والمغايرة، بالإضافة إلى سقوط الكثيرين في الدوامة الخطابية كشعراء

مهرجانات، مُورعين أشعارهم بين حزب ونظام، تبقى مجاهلُ الشعر واكتشافاته محصورة في يد البعض، بعدما أتلّف الكثيرون سرائرهم بين مطاردٍ ومُهَجِّرٍ ومُدلّل. ظهرت في الجيل السبعيني تجارب عُرفت باليقظة على ضرورات التكريس الشعري، وإغماض العين عمّا يحدث من جلبّة في الخارج. وفقاً لهذه الشروط أو الأحداث التي ضربت عميقاً، يمكن لمصطلح «الجيل» أن يبرّز لما يميّزه من سمات وآثار في جسده الشعري، لكنّ ما تثبته النظرة المتفحّصة في ما صعدَ من تجارب كان لها التأثير في الأسلوبية الشعرية، أنّ تلك الانتفاضات لم تكن حركاً فقط على الشعراء السبعينيين، بالرغم من تفجّر أنهارها وأشعثها الرائية في تلك الفترة الزمنية، لعلّنا لا نغفل ذكر تجارب شعرية مهمة، كان أصحابها فعلياً يُصنّفون في ما سبق السبعينيين من أجيال، واكتملت تجاربهم الشعرية في فترة السبعينيين، هذا طبيعي ويحدث، ما دفع البعض إلى الإيمان بأنّ التجارب الشعرية يمكن تقسيمها إلى «جيل الرواد» و«جيل الستينيين» ومن جاء بعدهم.

يقول خزعل الماجدي: «كانوا يحملون عدّتهم وهم يقطرون دماً... وينادون بها في اتجاهات مختلفة مثل ملاح لا بدّ أن يعمل في ساعة خلاص». فالذي رفض التكرار الأسلوبى، وآمن بالتجاوز لا التكران، حاملاً معمله الشعري في قلبه، مؤمناً بما كان قبله من تجارب، مقدّماً على ما رآه حقاً مغايراً في سبيل البلاغة والفتوحات الشعرية، غير أنه بتجاهل الآلة الإعلامية، وبمطاردة السابقين (زمناً) لا تجربة لكل ما له علاقة بالتجديد

العدد 36 - الثلاثاء 1 شباط 2011

### السنة الثالثة

إضافةً إلى كتابات أدونيس ومحمد بنيس التي تركت بصمتها الواضحة على تجارب جيله، وإشارته بأنه استيقظ لاحقاً على كنوز القصيدة الشرقية، والمثيولوجيا المحلية... تؤكّد - أي هذه الشهادة - حتميَّة تعرّض شعراء المرحلة الواحدة لأمطار التأثير، وحتمية تجاوزها من قبل بعض الشعراء مثلما حدث في تجربة الماجدي نفسه، فيشرع في بثّ التأثير في من تلاه من أجيال. إن الشعراء ذوي الرؤية في كل فترة زمنية، هم القادرون على إحداث التأثير الكليّ على أشعار مجاليهم، شكلاًومضموناً،وهم العلة وراء السمة الشعرية الخاصة بذلك الجيل. لكنهم لا يقون محتجزين داخل إفاضاتهم الأسلوبية تلك، إنما يتجاوزونها هم ومن ييرا من التقليد، ليواصلوا الإلهام المجدد في الأجيال التي تلي، ليصبح من العصيّ على أحد تحديدهم في إطار الجيل، بينما يعلّقُ مجاليوهم في جبال التكرار وحصانة الجيل الواحد، غير منسجمين مع ما يستجدّ من روافد، غير قادرين على تجاوز أنفسهم، هذا المصير المتجسّد في ظاهرة انطفاء العديد من الشعراء، ممن كان يُشار إليهم وإلى أشعارهم، لم ينجزوا مشروعيهم الشعري.

هنا نؤول إلى الأسئلة الأولى، إلى قضية الفترة الزمنية الضئيلة التي حُملت صبة التجربة: هل كان للاستسقاء الذي انفتح على الشعر العالميّ الدور الفاعل في ارتداد كثير من الشعراء إلى حدود العزلة داخل اصطلاحات مثل «الجيل»؟ وهل كان لظاهرة البيانات الشعرية الفردية علاقة ردّ الفعل، تجاه تمرتس التجربة الشعرية ملائمة بالانطفافات، التي تحمل الشعراء على التحرك الدائم في جسد التجربة، الشعراء الذين يجيدون قتل الكسل والارتكان إلى تجليّاتهم الماخية والحاضرة، هم القادرون على التدفّق في مجاهل الشعر المنشودة، فازين من كلاليب «الجيل» والائتلاف، وهم حينذاك ينسلّون إلى الأجيال كآباء شعريين.

هذه التأثيرات المجذّدة التي بثّها المجاليلون ذوو البصيرة قد توجّحت من خلال البيانات الشعرية الفردية، بالإضافة إلى الشعراء الذين دثّروا الأجيال الشعرية برؤاهم وخلاصتهم، دون أنّ تصدمهم فكرَةُ القَدَم وتُقعدهم الخشيّة من التجريب. يبقى القول بأن مسألة حَجَب المنابع الشعرية التي مارسها شعراء (أصبحوا يسمّون «الكبار» أو «الآباء») قد أسهمت في الإرواء المتقطع للأجيال الشعرية والمجاليلن، كما أن تلك المنابع (سيّدة التأثير) التي حَمَلَتْ الكثير من الشعراء على تلميع أدواتهم الشعرية شكلاً ومضموناً، لم يتم رفع الستار عنها إلا في السيرة الذاتية للشعراء في خريف تجاربهم، فُيبل الإفاضة من التجربة واكتمال روايتهم الشعرية، أو من خلال جهود الأكاديميين المضنية في البحث عن الخيوط الرفيعة للتأثّر والتأثير. كل ذلك الزمن المهدور دون تعميم التجربة، ودون تعريض الجيل بأكمله إلى تلك الإشعاعات التأثيرية، كان له الدور الأكبر في زيادة الافتراقات، وتوسيع الهوة بين الأجيال الشعرية التي اتخذ شعراؤها (إلى حد ما) شكل التجمّعات الانفصاليّة، حتى شعراء الجيل الواحد انتهوا متفرّقين، رغم أنّ هذه الفرقة حتمية وطبيعية، لكن فترة الجيل المحدّدة بال عشر سنوات ليست كافية لتبرير تلك الافتراقات حُملت صبة التجربة: هل كان للواحدة لحاضر الشعر ومستقبله. هل ستُفاجأ قريباً بمن يخرج علينا فَرِحاً بانتهائه من رحلة البحث عن المضامين الشعرية التي اغترفت منها شعراء ينتمون إلى مرحلة ما، حتى محاكاة التفاصيل، الإيقاع، الانفلات الموسيقي أو الانضواء إلى وقع العبارة الشعرية، كل هذه الإشارات وأكثر من الممكن تتبّع أثرها في ما يتراكم في الأنطولوجيات من نصوص شعرية (مع ضرورة عدم الارتكان التام إلى تلك الأنطولوجيات التي يَغيبُ أو يُغَيّبُ عنها كثير من الشعر الذي يستحق الالتفات والدرس) بحثاً عن العلامات الفارقة لتلك التجارب التي استقت واستقت وآنَ لها أن تعلن فرادتها.

نداء: على جميع من يمتلك قدرة التقضي أن يمنح تلك النصوص الشعرية الوصف الذي تستحقّ.

جهنم، عمرون، شنتاق، هيبب بن الصلادم، الشثّيبان، مسحل، مدرك بن راغم، لافظ بن لاحظ، هادر بن ماهر. وثمة أسماء أخرى كثيرة، تبدو عربية ولكنها غربية، والسبب بسيط، فهي أسماء شياطين: شياطين الشعراء العرب. وكانت العرب تعتقد أن لكل شاعر فحل شيطانياً مثله، يُلهمه فصاحة التعبير وقوّة المعنى، لا يختلف في ذلك شعراء الجاهلية عن شعراء العصور الإسلامية بكل أشكالها، ابتداء من الأعشى والنايعة الذيباني وامرئ القيس، مروراً بحسان بن ثابت والفرزدق والمتنبي وهلمّ جراً. وتعتقد العرب (وليس للعرب إلا الاعتقاد الذي يعني الظن) أن الشاعر عبقرى، وهذا الوصف مشتق أصلاً من كلمة «عبقر»، وهو واد تسكنه الجن يقع في أرض الحجاز، على ما يعتقد البعض. وأما البعض الآخر فيظن أنه موقع الكتروني خاص بالشعر، وهذا الاعتقاد صحيح أيضاً، ذلك أن الكثيرين من العرب الذين يعيشون ويستخدمون الشبكة العنكبوتية ما زالوا يعيشون في العصور الطباشيرية.

والحقيقة، أن تفسير «الإبداع» مسألة صعبة ومرهقة للغاية، وطبيعي أن يكون «الإلهام» أحد التفسيرات الكثيرة (والغامضة) للعملية الإبداعية في جميع الحضارات القديمة والوسيطه. والمرور السريع على تجارب بعض الشعوب يكشف عن تفسير ميتافيزيقية متقاربة، مع الإدراك للفرق الكبير بين الثقافة العربية التي ربطت منجزها الشعري الضخم بـ«الإلهام الشياطين» (التي هي قوى خبيثة) وبين الحضارة الإغريقية (مثلاً) التي ربطت الشعر والفن عموماً بـ«إلهام آلهة الشعر». وصحيح أن بعض الآلهة الإغريقية ذات طبيعة «شريرة»، إلا أن كلمة «الآلهة» ذاتها تنطوي على معنى إيجابي وخيّر بشكل عام، على العكس من مفردة «الشياطين».

وكي لا يبدو الأمر جلدأ للذات، يمكن أن نذكر أن الكثيرين من مغني «الراب» و«البوب» الأميركيّين،

## شيطاني الذي لا أتعوّد منه!

##### طارق عبد الواحد

هنا في الولايات المتحدة، لهم شياطين يلهمونهم الغناء، والصوت الجميل، والحضور المناسب، ومحبة «الجمهور»، ومن بين هؤلاء الرابر أمينيم واسم شيطانه: سلم شادي، وفيفتي سنت وشيطانه: كورتوس، وبيونسيه وشيطانها: ساشا فيرس. والسؤال،هل يلهم الشياطين الفنانين فقط؟وماذا عن المجالات الأخرى، مثل السياسة والاقتصاد والرياضة وغير ذلك، خاصة وأن الكثير من الأخبار تؤكّد أن بعض السياسيين وصانعي القرار، ومن بينهم رؤساء أميركيون وأوروبيون، يؤمنون بـ«العوالم الخفية» و«تحضير الأرواح»، ويستشيرون المنجمين وقارئي الأبراج والآكف وضاربي المندل؟ وإذا كان لهؤلاء القادة السياسيين شياطين، فكيف تكون أسماؤهم؟ ما أسماء شياطين بيل كلينتون وجورج بوش ونيكولا ساركوزي وفلاديمير بوتين وسيلفيو بيرلسكوني؟ وكيف تكون أسماء شياطين الزعماء العرب الذين يلهمونهم كل تلك الحكمة والبصيرة والجرأة؟ ما أسماء شياطين الرؤساء حسني مبارك وعلي عبدالله صالح ومعمّر القذافي... وزكي جمعة؟! في مقابلة مع قناة أميركية، سألت المذبةبة زعيماً عربياً من النوع الذي يحارب «القوى الشيطانية»: من هم أعظم القادة التاريخيين في العالم برأيك يا سيادة الرئيس؟ فأجاب: النبي موسى والنبي عيسى (وهاتان الإجاباتان بالمناسبة للرئيس رونالد ريغان الذي سُئل السؤال نفسه). وأضاف الزعيم العربي: وبالطبع النبي محمّد، والرئيس جورج بوش الأب! بعد انتهائي من كتابة هذه المقالة، قرأتها، ووجدتها غامضة، وبلهاء، ومفشلة. وعتبت جداً على «الشيطان» الذي أُلهمني إياها، وقرّرت نشرها كما هي من دون مراجعة حتى، فقط لأقول: إن الشياطين لا ينجحون دائماً في الإلهام، بل إن معظمهم قليل الموهبة، ضحل المخيلة، بانس الأداء، ومتوسط الذكاء، ومن النوع الذي يتفشكل بـ... الهوا!

للبعض ملاكهم الحارس، وللبعض الآخر شياطين توسوس... بما لا يخطر على بال!



## حدث

## انتحار فرانسيسكو رويس أوديل

## غدير أبو سنيّنة

أخيراً وضع فرانسيسكو حدّاً لحياته ولظلاله ولتهديداته الكثيرة بالانتحار، ليطلّ علينا من تابوته صارخاً: ألم أقل لكم إنني كنت جاداً وإن شعري هو الحقيقة الوحيدة في حياتي. ستمثّ الأموات الذين يحملون اسم فرانسيسكو المطابق لاسمي، بدءاً من صديقي فرانسيسكو الذي قاسمني الغرفة، وارث أليخاندرا بيزارنيك، ولم يقاسمني البرج الذي سعد إليه وطار وتركتني وحيداً وجهاً لوجه مع قضايد بيزارنيك. أنا أيضاً إله صغير، كبقية الشعراء. يكفي أن تنادوني فرانسيسكو. حاذروا أن تذكروا اسم العائلة، فكل الأموات الذين أحاطوا بي كان اسمهم فرانسيسكو، ولم يكن ذلك صدفة، إنه طريق فرانسيسكو الذابل. \*\*\*

«موت فرانسيسكو». لم يتفاجأ البعض بقراءة هذا العنوان صباح الأول من يناير 2011، إذ إن الشاعر النيكرونسّي المنتحر شقّقاً فرانسيسكو رويس أوديل (مواليد نيكاراغوا 1977) كان قد كتب منذ سنوات قصة قصيرة بعنوان «موت فرانسيسكو»! فإذا كانت من خياله فقد صارت حقيقة بانتحاره، وإذا كانت حقيقية فقد بات لدينا جثتان باسم فرانسيسكو. في مقابلة أجرتها معه الشاعرة النيكرونسية أونيسه شاده (آب 2005) حول ديوانه «أحدهم يراني أبكي في حلم» الذي استوحى عنوانه من بيت شعر للأرجنتينية المنتحرة أليخاندرا بيزارنيك، يقول فرانسيسكو: «إنها الوحدة التي تعايشُ معها مذ

كنت صغيراً، أذكر في طفولتي أنني كنت شخصاً منعزلاً جداً، ليس لأنني أردت ذلك، بل لأن أُمّي بالتبّني كانت من يعزلني، وقد أثر بي ذلك كثيراً ما (...) إذ كان العقاب الذي كثيراً ما مارسته عليّ إن تصوّفتُ بطريقة غير لائقة، أن تُغلّق عليّ الباب عارياً في غرفة نافذتها ذات قضبان حديدية، كنت أمضي فيها اليوم بأكمله، لم يكن عمري وقتها يتجاوز الخامسة أو السادسة. وإن لم تغلق عليّ تلك الغرفة، فإنها تغلق عليّ دورة المياه، كانت هذه أول تجاربي مع الوحدة». وعن الشعر الذي يلفت انتباهه، يقول إنه الشعر البصري: «أول احتكاك لي به عندما تعرّفت من طريق الإنترنت إلى الشاعر الكاتالاني خوان بروسا وهو شاعر متخصص في الشعر المرئي». وعن فهمه لهذا الشعر يقول: «هو

رسم وتصميم ونحت القصيدة، وبدأ هذا الخط الشاعر أبولينير. هناك حالات أخرى مثل الشاعر الغواتيمالي ديبغو كالفو الذي لفت انتباهي، فله قصيدة فكرية جعلها كشريط سينمائي ولقّها بطريقة لَفّ الشريط السينمائي نفسها، وعندما يقرأ القصيدة كان يُخرج القصيدة الملفوفة على طريقة أفلام الفيديو ويقرأها بالطريقة نفسها لعرض شريط صور وذلك أثناء أقوم بذلك، لكنني لا أوّد التخصص في هذا النوع من العرض».

في الآتي نترجم قصيدتَين لفرانسيسكو. لكن بَمَ كان سيفيدك هذا لو فعلت؟ إذا كان البحر غداً سيظل أعمى إلى الأبد.

العدم  
كلمة اخترعها الله

مات فرانسيسكو  
مات نكايّة بأجراس  
رأس السنة التي

ستُقرع بصخب لا مثيل له!  
نكايّة بالشموغ التي سيوقدها  
الأصدقاء والأعداء على حدّ سواء  
نكايّة بالأضواء المُبهرة التي ستضيء الأرض والسماء  
نكايّة بقلب الفرح المتحجّر...  
نكايّة بنا جميعاً  
مات فرانسيسكو  
مات ذلك الطفل الذي لم يعشْ طفولته  
كما ينبغي!

مات فرانسيسكو، مات...  
وضع حدّاً حادّاً  
للهياة التي لم تُمهله لحظة  
فرح واحدة!  
للكدمات التي كانت تُرهق  
أعضابه دوماً  
للألم الذي كان يتغلغل في  
روحه كالغرغرينة  
للجنون الغامض الذي كان يلمع في عينيّه ولم يستطع أحد فهمه  
للغنف الذي كان يثور في أعماقه دون هوادة!

مات فرانسيسكو  
في الساعة الحادية عشرة  
قبل حلول عام 2011 بستَين دقيقة  
تجمّد الدم في شرايين الزمن  
توقّف قلب الحبّ عن الخفقان  
ساد الصمت في كلّ مكان

تسلّل الموت خلسةً إلى غرفة  
الشاعر  
زرع أليافه الخشنة على عنق  
فرانسيسكو  
أمرّاً إيّاه: هيّا اتبعني أيها الولد  
العاق  
هيّا...  
لم تبعته يا فرانسيسكو؟ لم...؟  
أنت الذي لم تتبع أحداً في  
حياتك كلها!  
لماذا وقعتَ فريسةً لهذه  
الغواية يا فرانسيسكو...؟  
لماذا فعلتها؟!  
كيف غرّرت بك مشنقة  
الموت؟  
وأنت الذي كنت تشفق على  
الموت دوماً  
وتسخر من بلادته الرتيبة!

مات فرانسيسكو، مات...  
وضع حدّاً حادّاً  
للهياة التي لم تُمهله لحظة  
فرح واحدة!  
للكدمات التي كانت تُرهق  
أعضابه دوماً  
للألم الذي كان يتغلغل في  
روحه كالغرغرينة  
للجنون الغامض الذي كان يلمع في عينيّه ولم يستطع أحد فهمه  
للغنف الذي كان يثور في أعماقه دون هوادة!

مات فرانسيسكو  
مات، تاركاً لنا قصائده التي تشبه قلبه الناسف...  
تاركاً أسماء عشيقاته، أمكنة تشرّده، جوعه، كاتبه، عزلته، أحلامه المجهضة ونزقه في ليالي الأرق الطويلة...  
تاركاً لنا نظّارته السمكية لئرى بها قسوة العالم  
وعدمه المفتوح على العدم!

مات فرانسيسكو  
وهو يرقد الآن بسلام  
لا يتذكّر شيئاً ولا يهّمه سماع أي شيء سوى عواء ذئبٍ  
ربّما يمكث الآن قرب قبره!

## شئني

## في الأرض الخصبة

## محمد الحموي

في الأرض الخصبة  
معولي يضرب  
في الصخر، في قلب الصخر

أستنتج:  
الملحدون أجمل أطفال الدنيا  
يمسّدون على النسمة فتصبح زوبعة  
ثم يتفرّق الناس على إثر ذلك  
منهم من يغشي قلبه الصباح ومنهم من لا يواتيه السهر  
منهم من يبوح للغرباء بلون عينيّه  
صديقي يا صديقي  
حدّثني عن العمّال في الفجر في أواخر السبعينيات  
عن الكادحين وأصحاب الدكاكين والأفران  
في إنكلترا حزنٌ وفقدٌ وأفلامٌ بالأبيض والأسود  
وفيهما نهر حزين ونخل شاحب ومطرٌ مدرارٌ  
لكنه ليس كمطر سوريا  
وفي إنكلترا غيم كحليّ اللون

وباراتٌ ميزتها النسوة البدينات  
ورجال بأوشام نيليّة ولكنات عريضة  
فيها الفقر كما فيها الغنى  
وفيها مضاجعة بحب ومضاجعة بشراسة  
ومضاجعة بملل  
لكنها ليست كمضاجعة سوريا  
وليس فيها تدمير ولا صيدنايا ولا المرّة ولا فرع فلسطين  
ورغم هذا تهبّ عليها ريحٌ شاحبة على مدار العام  
وفيها بشرٌ ييكون وعشاقٌ يَظفُرُ قلبها  
وسكرجيّة من كل الطبقات  
وفيها أغانٍ لا تستطيع سماعها ولا تستطيع العيش من دونها  
والمقابر فيها أجمل من المقابر في سوريا  
لكنها ليست كمقابر سوريا.

في الأرض الخصبة معولي يضرب  
يضرب ببأس  
ولا يُصيب غيري.

## أغاني الفراشة

جناحي العاشقان  
موسيقى الرعد والسكون  
أحلامي المُعشوشة  
يتساءلون: متى يا أنتِ  
تدخلين هذا الكرنفال.  
... على ثغرك تركّ النحل  
رسائله العسليّة

وبخفر العاشقات  
دلّ فمك إلى فمي.  
فحيح الأرض  
ضجيج أعصاب المدى  
قرون الليل العصبية  
تخضرُ وتلتهث بالندى  
وأنت تمدّين دالية العشق

فوق أنفاس الرمال.  
أهدبُها ثلاث وردات  
أهدبُ الورْدَ للجهاث:  
وردة للشمس  
وأخرى للقمَر  
وأخرى خيَّاتها لحارس الكون.  
أهدتني باقة أفلام ملوّنة

كتبت لها قصائد حبّ  
رسمت حارتها والشجر والعصافير  
أضأْتُ الليل بحاراته البعيدة  
تركْتُ خصلة برق  
قرب بيتها  
ليمشي على ظلالها الخيال.  
محمد العيسى

أطفالاً كنّا نريد لعبَ الكُرّة في ملعبنا الترابي البائس. وحين يكون عدّدنا فردياً لا يقبل القسمة على فريقين، نُسمّي الشخص الذي يبقى خارج الفريقين «عصفورُ طيّارٍ». وهذا العصفور الطيّار كان أخطر لاعب على الإطلاق لأنه ينتمي إلى الفريقين معاً، وله الحرّية في قذف الكرة أين يشاء، ولا يستطيع أحد معرفة الوجهة التي سيسلكها وأيُّ الفريقين سيخون.

تذكّرُ ذلك وأنا أحاول «اللعب» على كلمة «عصفور» في اسم الدكتور جابر عصفور لصنع عنوان يُعبّر عن الجريمة الكاملة التي ارتكبها عبر مجيئه وزيراً (للثقافة!) على دماء الناس. وعلى عكس ما قاله الكثير من المثقّفين المصدومين من أن عصفور «خان تاريخه»، أقول بأن عصفور كان وفيّاً جداً لهذا التاريخ. فهو وفيٌّ للمناصب التي استماتَ في الوصول إليها، ووفيٌّ للحظيرة التي أنشأها لتدجين المثقّفين، ووفيٌّ للصفقات التي حاكها ولم يخلج من الدفاع عنها، ووفيٌّ للجوائز المُخزية التي قبّلها بعدما اعتذر عنها آخرون، ووفيٌّ للرئيس الذي عمل في بلاطه كأَيّ خادم مطيع... هذا هو تاريخ جابر عصفور. فأين الخيانة أيها الأصدقاء؟ الخيانة الحقيقية هي تلك التي وجّهاها عصفور لتاريخ الثقافة ولفكرة المثقّف. الخيانة الحقيقية هي أنه ما يزال إلى الآن (كالعصفور الطيّار) يتكلّم باسم المثقّفين و«التنوير»! فيها هو يتحدّث لـ«الأهرام المسائي» (2 شباط 2011) «عن سعادته الكبيرة لثقة الرئيس حسني مبارك فيه وتكليفه بوزارة الثقافة التي تعبّر عن هوية الشعب المصري وثقافته وتاريخه، مؤكداً أن الرئيس مبارك لطالما كان عوناً وسنداً للمثقفين المصريين كافة»!! جابر عصفور خائن. صحيح. لكن ليس لتاريخه، بل لتاريخ زملائه.



## إضاءة

# أبناء فهد العسكر

### تهاني فجر

**فهد** أن تحدّث عن المشهد الشعري الحديث في الكويت يعني أن أكتب عن الزخم الشعري الذي

أنتج أصواتاً شعرية لا تقيس الشعر بالمرئع، وتتجاوز كل لوحات الشعر الإرشادية القديمة، تفتتح على المدى الأوسع الذي كان افتتحه الشاعر المتمرّد الراحل فهد العسكر. في الآتي وقفة على بعض التجارب الشعرية المستحقّة.

**صلاح دبشة (1968)**

لقّح الشعر أول مرّة في العام 1997 فكان «نحوك الآن كأني»، ثمّ لقّحه بتوأم في العام 2000 فكان «مظاهر شخصية 1» و«مظاهر شخصية 2»، وفي العام 2007 أصدر «سيد الأجنحة»: «من هذه الربوة/ أنظر إليهم من بعيد/ باسطاً ذراعي/ أنا القصي/ سيّد الأجنحة/ هف هف هف».

صلاح دبشة شاعر يخلق مشاكسته من اصطدام إيجابيّ بين المألوف وغير المألوف، له صوت مغاير عمّا هو سائد من الأصوات الشعرية في الكويت، ترتكز تجربته على منطلقات أساسية تتمثّل في «الآخر المهمّش» الذي يعنيه كثيراً مثلما يعنيه المُهمَل من الأشياء، لذلك نلمس في نصوصه تفاصيلٍ يوميةٍ قلّما نجدها في تجربة أخرى: «عمّال النظافة/ يمسحون المدينة بأجسادهم/ يللمون أخلاقنا من الشوارع/ أخلاقنا التي أتعبتهم/ وعلّقت أفكارهم على الحائط/ أحاديث تخرج من الجبّز/ ومن فطرات العرق».

تجربته دبشة تعتمد على نسق المفارقة بشكل لافت؛ المفارقة التي تُعتبر من مرتكزات قصيدة النثر، والتي يتعمّدُها الشاعر كضرورة لردم المسافة بينه وبين الآخر، كما أنه يعتمد التكنيف وكتابة قصيدة الومضة التي تُدّكر بقصيدة الهايكو اليابانية. والافت أيضاً

حرصه على إدخال شيء من التراث الشعبي الكويتي: «كنت لا أجده في أي مرّة/ وأيقنت بأنّي لست ماهراً/ في البحث عن العظام». فهو ها هنا يصوّر لعبة شعبية قديمة خاصّة بالأولاد (الذكور) تُسمّى «عظيم ساري».

**دخيل الخليفة (1964)**

أصدر ديوانه الأول في العام 1993 «عيون على بؤايبة المنفى»، ثم «بحر يجلس

أغاني البحر وجهك أم حكايا/ ربيعٌ ليس يدركه الخيال». وسرعان ما أعلن «الرّدة» النهائيةً مستلهماً مقولة ماوتسي تونغ «على القصيدة أن تصبح محطة صغيرة لإنتاج الضوء»، فحرص على أن يكون شعره اشتغالاً لغوياً يصقل به أدواته مرّة بعد الأخرى، فبعدما انحاز في بداية تجربته إلى البنية المركّبة، نجده يقدّم قصيدة الومضة ويعتمد التكنيف في قصيدته

### القائمون على مجلة «العربي»

### يرفضون نشر قصيدة النثر

### و«المجلس الأعلى» يتلاعب بسلسلة أهم

### الإصدارات مثل «المسرح العالمي» و«عالم

### المعرفة» وغيرهما من الإصدارات التي

### عمل عليها كبار المثقّنين والأدباء العرب تأليفاً

### وترجمة، فيقوم بإيقافها بسبب لامبالاة العاملين

### فيه وبسبب إشكالات تبدو ناهية مع شركات التوزيع

القرفصاء» العام 1999، وأخيراً «صحراء تخرج

من فضاء القميص» 2007. بدأ دخيل خليفة تجربته حائراً بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. وقد بدا ذلك واضحاً في كتابه الأول الذي يرى أنه جاء كضرورة الخطوة الأولى لذلك لا يندم عليه رغم ما حمله من غنائية مفرطة ومباشرة مركزة: «لضحك الناي في فمك ارتحال/ وفي شفتيك يبيتل الدلال/

يعيشها، كما يجسّد المعاناة التي يتجرّع ألامها حتى الآن، فهو يعيش في وطن لا يعترف به (لأنّه من «البدون»)، لذلك نرى أن الغربة هي الركيزة الأساسية التي يتكئ عليها شعره: «حلمت/ أن لي وطن/ وعندما أفقت/ وجدتني ممزدا/ يلفّني كفز/ مسوّر بالنار». كما أنه يحرص على استخدام مفردات تُحاكي التراث، كما أن الصحراء جاءت كقيمة أساسية يقوم عليها ثلثا كتاب «صحراء تخرج من فضاء القميص»، كما لو أنه يريد أن يؤكّد أنه لا يستطيع أن يتخلّص من بداوته مهما بلغ به التمدّن ومهما ادّعى أنه كائن ينتمي إلى العولمة الكونية التي يشعر بأنها تجعل الفرد كائناً بليداً: «ذات غفوة/ أحسن بنعومة الفراش/ في الصباح/ صحا على أفقى تتمدّد بحضنه! فقط ترك لها فروته/ وانسلّ بهدوء تام/ ليقدّم لها قهوة الضيف/ عندما تصحو».

**نشمي مهنا (1964)**

همّ بالشعر كأنه أنثى استولد منها ولدٌ وحيداً في العام 2001 وأسماء «البحر يستدرجنا للخطيئة».

يبتعد نشمي مهنا عن تأطير تجربته الشعرية بالانتماء الزماني والمكاني. لا يبالغ في اللعب على النسق اللغوي للبنية التركيبية للنص، لذلك تأتي لغته مذيّلة بالبساطة وخالية من التراكيب الدلالية والبنائية المعقّدة: «لا بد/ لكي تتعمّق بالمعنى/ أن تستحّم من دَرَن الكلمات/ لتعود - كما ولدتك أمك - واضحاً ونقيّاً/ وسوف تحضر مريم - حينئذ - حفلة الظهور».

تعتبر تجربة مهنا جريئة مقارنةً بالتجارب الكويتية الأخرى، حيث أنه لا يُعطى أدنى توازناً يحاول أن يخلقه بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر: «فقط إفتحي الباب/ لتكون صديقين يبحثن عن ثالث اسمه الحب». شعر الخليفة يمثّل حالة الاغتراب التي وسيلةً مثلى للبحث والوصول إلى الروح،

وهو هنا يقترب من الصوفية التي تستخدم الجسد للوصول إلى «السمو الأعلى»، لكن مهناً يرى أن الجسد يغطّي الروح بالشيء ونقيضه في الوقت نفسه، فمثلما يعطي اللدّة يحرقها، ومثلما يحرس الروح يسجنها وهكذا: «في المصافحة: التأكيد من إمكانية الاكتمال بك. في احتضانك: ترميم لُدّيتنا المشطورتين وتركيب لنصفينا التائهين في مجرة. في قبلة الخدّ: تمرين لأخذ الأنفاس وترويض الوحش الكاسر فينا. في القبلة الساخنة: أنا وحدي ولا أحد... تتمدّد الروح في جنّات جسديّن محترقَيْن سريعيّ العطب».

**محمد جابر النبهان (1971)**

تفتتح تجربة محمد جابر النبهان (أصدر ديوانين: «غربة أخرى» 2004 و«دمي حجر على صمت بابك» 2005) على أسئلة الهوية والوطن المفقود، موعلةً في الغربة التي هي أحد مرتكزات تجربته الشعرية التي لا يمكننا فصلها عن تجربته الإنسانية: «أنتقي وردة للإباء... وكأسيّن من وله/ ربّما يطرق الباب في ثورة وجهها/ لم يزل ليل (أوتاو) مثلجاً... والطيور... لم تزل راحلة».

شعر النبهان موسوم بالمشهدية لأنه يُولي اهتماماً بالغاً بالصورة الشعرية التي تجيء بسيطة أحياناً ومركّبة أحياناً أخرى، ما يجعل القارئ يشعر بأنه أمام مشهد مفتوح على احتمالات وتأويلات عدّة: «صمتاً/ وأطفأت الإنارة/ عدت وحدك/ والحضور تفرّقوا/ قدماك فوق الثلج/ عارٍ تصرخ في الغريبة/ من مدى شرقي/ أن تصحو مشرّداً في الصباح». لا يزال النبهان متمسكاً بالشكل التفعيلي للقصيدة رغم وجود صدى لقصيدة النثر في كتابه «دمي حجر...»، ولا أجد حقيقة سبباً يمنعه من كتابة قصيدة نثر واضحة الملامح، كما لا أفهم هذا التمسك الصارم بالاشتغال التفعيلي: «أمدّ إليك/ يفرشني وجعي في انتظار يديك/ أنا الواحد، الفرد/ محترقاً بغيابك/ أفضّ المدى للبعيد/ كأسع ما يستحقّ الغياب/ تضيق العبارة في صرختين/ وأنسى عناك/ دمي حجر على صمت بابك».

تهيمن الغربة بكل أشكالها وبمعناها المادي والمعنوي على تجربة النبهان، فتخرج من كونها همّاً شخصياً لتصبح همّاً عاماً يطرح أبعاداً اجتماعية وسياسية، فيصوّر الاضطهاد والظلم تماماً كما يصوّر الحنين الذي أرهقه فعاد إلى الوطن الذي يُعزّي صورته: «وطني/ هل وطن؟/ أم بثر للنقط مشرّع في الصحراء/ لدلو الغرباء».

كما تحثني تجربته بمفردات المكان كما في «دمي حجر...»:

بلاد، حارات، مدن، الشام، مصر، حجرتك، فج، الجهات، مقهى الفضّي، العيشيش، أوتاو، شرفة، البحر، الصحراء، المنفى، السجن... إلخ. وكأنما أراد تعويض الوطن الحقيقي بوطن شعري، مُصيِّراً الشعر هُويّة. وما إصراره على توقيع كتبه باسمه الثلاثي، إلا ليُثبت لنفسه بأنه ما يزال محمّد جابر النبهان لا غيره الذي حمل اسماً آخر في الغربة التي عاشها بعد هجرته إلى كندا سنة 1995.

**سعدية مفرّح (1964)**

أنجبت من الشعر: «آخر الحالمين كان» 1990، «تغيّب فأسرج خيل ظنوني» 1994، «كتاب الآثام» 1997، «مجزّد مرآة مستلقية» 1999، «النخل والبيوت» 2000 (مجموعة شعرية للأطفال)، «تواضعت أحلامي كثيراً» 2006، «ليل مشغول بالفتنة» 2008.

ثمة تناغم واضح بين بيئة سعدية مفرّح وبين تجربتها الشعرية التي تؤرّخ فيها لبدوانتها التي تُشكّل لها الأرض الخصبة التي تعطي تجربتها نكهة خاصّة وانتماءً خليجياً واضحاً، ويمكن للقارئ أن يلمس ذلك من عناوين نصوصها من مثل: «اعترافات امرأة بدوية»، «قبيلتي»، «لم يكن فارساً»، «الأوتاد تموت انتحاراً»، «خيمة»... إلخ. تقول في إحدى قصائدها: «في لون عينيّ لونه/ تتمدّد أوتاده ضاربة/ في ثنابا الفؤاد/ ساخرة/ لرائحة لم تزل/ ورغم كل عطور التحضّر/ لاصقة بخلايا ثيابي».

وإن كانت مفرّح تجمع في تجربتها بين الغنائية والدرامية، فإن ثمة توجّهاً ظاهراً في كتبها الأخيرة لتخليص قصيدتها من غنائيتها المُفَرطة، ونستطيع أن نلمس ذلك من خلال كتاب «تواضعت أحلامي كثيراً» و«مجزّد مرآة مستلقية»، فقد حاولت منذ هذين الكتابين أن تذهب بقصيدة النثر بشكل أوضح من السابق من خلال التخلي قليلاً عن القصيدة الطويلة واعتماد التكنيف الذي يتناسب وشكل القصيدة التي تتكيّف مع إيقاع العصر الحديث: «تموت ببطء سراطي/ ولا توصي بمثواها الأخير/ رؤوفة بأولادها هذه السيّدة».

جعلت مفرّح من الغياب حضوراً يسيطر على معظم تجربتها الشعرية، وكان حاضراً بشكل لافت في «مجزّد مرآة مستلقية» ففيه نجد «غيابات مأهولة بالموت»، «غياب مشترك»، «غياب لحوح»، «غياب ثالث»، «غياب صارخ»... تجربة مفرّح تجربة غنيّة ومتنوّعة في أفكارها وطروحاتها، تحرص دائماً على أن تقدّم فيها أبعاداً ذات دلالات سياسية إلى جانب الهمّ العام في معاناة المرأة العربية في المجتمعات الذكورية: «تكتب في دفترها السريّ: أن يضرب رجل امرأة/ يعني أن تتورّم عين الشمس/ وتنزف ذاكرة الأنجم/ وأن تلقي الكرة الأرضية/ بأنوثتها في قعر الكون/ وتنحصر».

طرحت مفرّح مسألة الهُويّة، خصوصاً بعد معرفة الجميع بمشكلتها (حيث أنها تنتمي إلى «البدون»، بجرّة وموضوعة محميتين بنضج لغوي.

**علي الصافي (1968 - 2000)**

«ورأيتني/ يحملني حفّار القبور في بطن نعش كل يوم ويلعنوني/ ومرة كنت تسيرين في جازتي وحيدة/ كالغريبة/ كلّهم كانوا هناك/ السبابة لم تغط الشمس/ أقسم أنه ما رحلت قافلة/ إلا وفي الأرض طريق وفي قلبي/ مقبرة».

حرّك علي الصافي المشهد الشعري من حوله بهـ«خديجة لا تحرّك ساكناً» (1998)، لكن القدر لم يُمهله إذ اختطفه الموت صباح عيد الفطر من العام 2000.

ثمة انكسار واضح في شعره: الانكسار الناجم عن فقدان الهُويّة التي استكنّرها عليه الوطن. في «خديجة لا تحرّك ساكناً»، الذي كتبه وأهداه إلى أخته المعوّقة، نجد أن الصافي استشفّ موته باكراً حيث نجد حضوراً قوياً لمفردات الموت: الجنّازة، الحفّت، الموت، المقبرة، القبر، القتل، نعش، حفّار القبور، الذبيحة... إلخ.

تراوحت قصيدته ما بين التفعيلة والنثر، وأيضاً كمة تمسكُ بشكل القصيدة التفعيلي، لكن من دون أن يُثقل كاهل النصّ عنده لأنه يستخدم أسلوب اللقطة الشعرية القصيرة التي توحى بها هو يوميّ وله علاقة بالحياة التي تضمّ المعاناة كهّم عام لا خاص: «وبنام قبيل الظلام على ربوة خلف سور القرى/ كالوليمة/ يقرب طير البراري وليل القرى/ من وراء البيوت القديمة/ كان يجيء/ يقضّ الحكايات عن وليد قتل الجند

والحاشية/ دس في العرش عود ثقاب/ أودع الفرس الظلمات وغاب».

علي الصافي كان صوتاً شعرياً واعداً، لكن الحياة بخست حقّه كما بخسه وطنه، فحتّى في موته لم تنحدر أي مؤسسة حكومية أو غير حكومية، لكنه بقي حاضراً من خلال أصدقائه الأوفياء الذين يُحيون ذكراه كل سنة.

**مؤسسات متخلّفة**

طبعاً هناك أصوات شعرية أخرى أخذت مكانها كأصوات واعدة مثل: سعد الجوير، سامي القريني، محمّد هشام المغربي، علي حسين الفيلكاوي، حمود الشايجي، حوراء الحبيب، عبد العزيز النمر، وغيرهم، لكني استعرضت في هذا المقال للتجارب الشعرية التي تأتي كبقعة ضوء على المشهد الشعري الكويتي، وأدرّثها مثلاً لا حصراً كمفتاح يفتح الباب على عدم اهتمام المؤسسات الممثلة بـ«المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب» و«رابطة الأدباء» و«مجلة العربي»، بل ونكرانها في أغلب الأحيان كما فعلت مع تجارب دخيل الخليفة وعلي الصافي ومحمّد النبهان، هؤلاء الشعراء الذين يقيمون سنوياً، مع أدباء الكويت كافة، مظاهرات مناهضة للرقابة «الابنة الشرعية والممدّلة» لـ«المجلس الأعلى» الذي راح يفرضها بقوة على الكتب في «معرض الكويت للكتاب» في السنوات الأخيرة، ما أدى إلى انحدار مستوى هذا المعرض ومقاطعة أبرز دور النشر العربية له.

ولا يكتفي «المجلس الأعلى» بهذا، بل يذهب إلى حد التلاعب بسلسلة الإصدارات التي صنعت تاريخ الكويت الثقافي: «المسرح العالمي» و«عالم المعرفة» وغيرهما من الإصدارات التي عمل عليها كبار المفكرين والمثقفين والأكاديميين العرب تأليفاً وترجمة، فقام بإيقافها بسبب اللامبالاة التي يوليها العاملون فيه وبسبب إشكالات تبدو ناهية مع شركات التوزيع!

وحال «رابطة الأدباء الكويتية» ليست أفضل، فهي لا تنشغل إلّا بالانتخابات التي يتصارع عليها أصحاب الرؤوس البيضاء الذين يتمسّكون، كما في «المجلس الأعلى»، بكراسيهم مانعين وصول أي عقلية شبابية، فارضين بذلك التخلف الذي يسيطر على أسلوب التعاطي مع الثقافة في ظلّ هذا التطوّر الهائل الذي يدور من حولنا.

أما مجلة «العربي» فلم يعد لها أيّ دور يُذكر، فقد تراجعت مكانتها ولم تعد رافداً حقيقياً للقارئ العربي، حيث ظهرت مجلات أدبية عربية طبغت عليها وأخذت مكانها. فالقائمون على «العربي» يزكّون شعراء بعينهم حتى بات للمجلة شعراؤها المعروفون سلفاً، إضافة إلى أنها لا تنشر إلا القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة، في تجاهل واضح لقصيدة النثر. وإذا ما ذهبنا وراء أسباب هذا التراجع فإننا نجد أن عدم مواكبة المجلة للتطوّر السريع الذي نعيشه اليوم هو أحد أهم الأسباب، وذلك بسبب جمود العقليات التي تتولى تحريرها، ثم إنني لا أفهم سبب تعيين سليمان العسكري رئيس تحرير مجلة بمرسوم أميري! ولم لا يتم ذلك من طريق وزارة الإعلام مثلاً كون المجلة تصدر لدى الوزارة نفسها؟!

لقد باتت مجلة «العربي» كبقية المؤسسات، في أشد الحاجة إلى عقلية شبابية جريئة قادرة على النهوض بها وجعلها تنتمي إلى هذا العصر، وقادرة على طرح أكثر مواضيع الثقافة حساسية وجرأة.





تكتبها  
زينب عسّاف

## عن الزائر الدائم

ليس الموت رحيلاً، الموت لحظة انزلاق. تقود حياتك، أو تقودك حياتك في طرقات رائعة ومخيفة وأليفة ومجهولة، ثم في لحظة خاطفة تفقد السيطرة، لسبب تافهٍ ما أو من دون سبب... لحظة خارج الوعي والمنطق والعلم والجغرافيا وعمرك المناسب قسراً. لحظة تخبرك عن هشاشة العيش وغش الأفكار. في تلك اللحظة تنبّئك آلات غريبة إلى خروجك على المألوف وتصبح هلوسات الأمس وأصوات الغائبين واقعاً. لكنك تبتسم لكل ذلك بسعادة صافية غير متكلفة، بلا وعي تبتسم.

ليس الموت رحيلاً، الموت لحظة حرّية.

حرية الاعتناق من ظلم أرضٍ ستبقى كروية، وحياة ستسير دوماً من نقطة الانطلاق حتى مرفاً الوصول. حرّية الاعتناق من الخطوط المستقيمة والذاكرة غير الخلقة. مع ذلك نفرح للولادة ونحزن للموت؛ نفرح بالقيّد ونخاف من اليد العارية المفتوحة للريح. لأننا كائنات عادية

في حيوات تسعى جهدها لتتشابه. حيوات جلّ همّها أن تكون عاديةً هي أيضاً. وحدّها الأيدي اللطيفة التي لوّحت لنا ومسحت زجاج وحدتنا القاتم تراقفنا إلى هناك: تلملم ذكري الانكسار.

ليس الموت رحيلاً، الموت توقّفٌ قسريّ.

ليس الموت ما بعده. مع ذلك نقلق لما يليه، نُشئ جنّة وناراً ونُقَسِّم البشر أخياراً وأشراراً. والمفروض أن نفكر بالموت نفسه، بالانتقال الذي لا نعرف شكله ولا حجمه أو مذاقه، بذاك التجمّد الذي يصيب الوقت أو الشرارة

التي تندلع فيه. المفروض أن نفكر بالستارة المُسدلة فجأة لا بما تحجبه. وما همّ ما يلي إن كنت ستخرج من الجغرافيا والعلوم والدين والفلسفة؟ بأيّ مقياسٍ تتحدّث عن آتٍ مجهول لا تنطبق عليه الشروط العادية التي قادت حياتك العادية حتى الآن؟

ليس الموت رحيلاً، الموت جهلنا الفاقع. لحظة الذهاب هي لحظة جهل مفرطة، لكنه جهل سعيد يشبه الجهل الذي عشناه قبل المجيء: جهل اللاوجود الفاتن. هي لحظة الصفر، لحظة الانتقال من الوجود إلى العدم، لذلك ستبقى النقطة الوحيدة التي لن نستطيع

### لحظة الموت جهل سعيد يشبه الجهل الذي عشناه

قبل المجيء... هي المحطة الوحيدة التي تجتازنا بدلاً من أن نجتازها. لحظة جنون القطار الذي لا سابق له ولا تذاكر... .

لم يكن عفويّاً ما اندفع فجأة من اضطرار العواطف. لم يكن سيلاً غير منظم أو انفجاراً، كان عودةً فحسب، عودة إلى الحقائق الأولى والبديهيات، إلى ما منّعه سنين من التحليلات الغيبية، أو المشكوك في نواياها، التي كان كل ما قالته: لا تحاولوا فأنتم أمة فاشلة!

نحو الأثم الدائم فلسطين آتٍ لا محالة، لأن شخصاً واحداً جائعاً أهين فلم يخرج شاهراً سيفه للناس، بل خرج شاهراً حزنه على شكل ضوء أعاد إلى الأمة صوابها. شكراً لضوئك محمد، أيها الفراشة.



شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاوون للنشر والتوزيع، جمعية الغاوون للترويج للأدب العربي في العالم

#### رئيسا التحرير

زينب عسّاف - ماهر شرف الدين

#### الإخراج الفني

مايا سالم

#### الرسوم والكاريكاتور

عبد الله أحمد

المدير المسؤول: زينب عسّاف  
العلاقات العامة: كارمن شمعون  
الإدارة المالية: جوليا سابا

#### لوغو الغاوون

تقدمة من الفنان إميل منعم

#### مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأمريكية،  
ميشيغين، ملفنديل، هينا ستريت  
17953 - ت: 0013139089626  
U.S.A: 17953 Hanna st  
Melvindale MI 48122

#### مكتب الإدارة

لبنان - بيروت - ص. ب: الحمرا  
113 - 5626  
ت: 0096171573886

#### المراسلات

info@alghawoon.com

#### موقع «الغاوون» على الشبكة

www.alghawoon.com

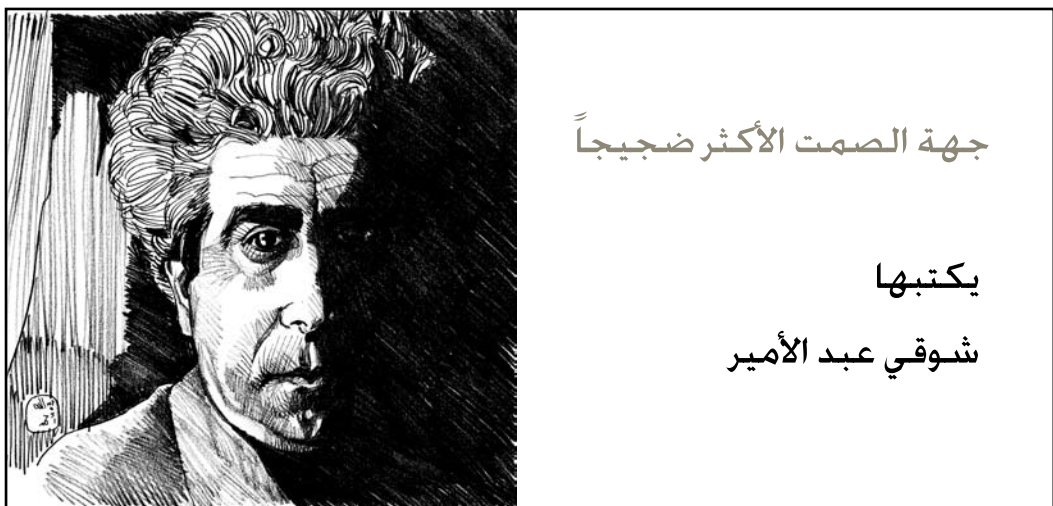
#### الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

#### داعمون

سليم الصحنوي  
فادي خياط - حامد العجلان  
نديم ضومط - عون جابر  
فارس عدنان - أحمد نعمة  
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر أسمائهم)

■ لمعاودة «الغاوون» اتصل على 009613835106. علماً بأن الحد الأدنى للتبرّع 200 دولار.



### جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

يكتبها

شوقي عبد الأمير

## الكتابة بقلم جلال الدين الرومي



1  
من اشتهاه الرُّجُلُ للمرأة  
ارتقى الدُمّ

صارَ مَنِيّاً

ثُمَّ من هاتين القطرتين

نُصِبَتْ خِيمةٌ

في الهواء.

2

لأخفّ هذا الشمع الذي

في نُوره تتحوّل الشمس والقَمَرُ

إلى فراشَتين

إنّ دَقَّتْ لُدَّةُ الاحتراق

فلنْ تصبرَ على النارِ

من بعد.

3

من عشقِ الدَمِّ

جاء إلى الوجود

هذا الروحُ.

4

غَيَّرُ العاشقينَ

كلّهمْ

أسماءُ خارجِ الماء.

5

إذا أردتَ أنْ تُصبحَ

مجنوناً،

طرِّزْ على أثوابِكِ

صورةَ تُشبهُني.

6

إنّ كنتَ كالطيرِ

تعالِ وطِرْ

ولا تسألَ عن الباب.

7

إعْلَمْ أنّ أبصارَ البشرِ وآذانهمْ

مليئةٌ بالطين،

فلا تَسَلِ البَصَرَ المليءَ بالطين

عن جوهرِ المطرِ

وعن أصله.

8

أيّها العاشقُ

لقد جاء العقلُ

فأخفِ نَفْسَكَ.

9

سأرقصُ

كالذرةِ في شمسِ البقاءِ

لأتحرّرَ من الزوال.

10

قالت: لِيِ العشقُ المُقيمُ

فلا تَنقَلُهُ عَنّا

قلّت: أجل، لا أنقلُهُ

وصرتُ مُقيماً.

11

سيبقى هذا البعوضُ

يخفقُ دون انقطاعٍ

بأجنحتهِ الصغيرةِ

ما دامتِ القيلةُ

قد أضاعت أقدامها.

12

الروحُ الغريبُ

يشتاقُ في الدنيا

إلى مدينةِ اللا مكانَ

والنُفُسُ البهيميةُ تَنقَلُ

بين المراعي.

13

سُكّارى الإلهِ

هُمّ كالواحدِ وإن كانوا آلافاً

سُكّارى الهوى

يظَلُونُ في تَنَيُّنٍ وتثليث.

14

إذا قِيلَ لك: ما العشقُ

قلّ: تركُ الاختيارِ

وكلّ مَنْ تَرَكَ الاختيارَ

لا اختيارَ له.

15

قطرةُ ماءٍ

رحلتُ يوماً عن مَوطِئِها.

عادتُ،

التقتُ صَدَقَةً

فصارتُ لؤلؤة.

16

إنّ لَمْ تُكُنْ لَكَ قَدَمٌ

إرْحَلْ داخلَ نَفْسِكَ

ثُمَّ كُنْ

مَنجَمٌ ياقوت.

17

قلّتُ للعشقِ ذاتَ ليلةٍ: مَن أنتَ

قال: أنا العُمرُ المتكرِّرُ

أنا الحياةُ الباقيةُ

18

وجودُكَ مَحْزَنٌ قديمٌ

صَحَّ يَدِيكَ فيه

وانظرْ أيّ قمحٍ تكون

آنذاك فقط

احملهُ إلى الطاحونة.

19

لأنّ آلامَهُ

تَسْتَعصي على كُلِّ علاجٍ ودواءِ

سَمَوهُ المجنون

20

هل سَهْمُهُ أعجبُ

أم قَوْسُهُ؟

هل عَبْنُهُ أفرعُ

أم قَمَّهُ؟

هل هُوَ أَغْدَرُ

أم الدنيا؟

21

قُلْ لي أيّها السَيِّدُ الطريقُ،

كيف لي أنْ أَتَجوَّ

من طريقِهِ

هُوَ؟

22

لقد سَقَكَ دَمٌ نَفْسِهِ

لكي لا تَقَعَ تبعثُهُ عليكم.

23

الجسدُ معتمٌ

مثل طائرِ الزاغِ

وعالمُهُ كالشتاءِ

ولكن،

رغمَ هَذَيْنِ القبيحَيْنِ

دعونا نجعل ربيعنا دائماً.

24

لا أصطادُ بَقَرِ الوحشِ

لا أسفِكُ دَمَ الكرمِ.

أنا تَمَلُّ من النفي

لا مِن الإثبات.



## مجلة «واوان»

يُحرّرها: الضاحك بسبب

### «نوافذ» و... «أبواب»

في سابقة غير مسبوقة في الإهمال و«التَّنبُّلة» الصحافية، نشر ملحق «نوافذ» (جريدة «المستقبل» اللبنانية، 30 كانون الثاني 2011، أي بعد ستة أيام من بدء الانتفاضة الشعبية في مصر وفرض قانون حظر التجوُّل وإلغاء كل الفعاليات بما فيها معرض الكتاب) مقالاً مطوّلاً عن النجاح الكبير الذي سيُحقِّقه «معرض القاهرة الدولي للكتاب» قائلاً إنها «المشاركة الأكبر في تاريخ هذا المعرض»! محللاً لرمزية حضور الجزائر والصين! والأُنكى مطبّلاً مزمرّاً لـ«الرعاية الرئاسية»!! خاتماً بالقول: «معرض الكتاب فتح أبوابه»!!

أما ملحق «أبواب» (جريدة «تشرين» السورية، 9 كانون الثاني 2011) فقد نشر مقالاً لطالب همّاش يعرض فيه لـ«صراخ الأشجار» في وصفها «المجموعة الجديدة» للشاعر اللبناني شوقي بزيع!! علماً بأن هذه المجموعة «الجديدة» صدرت قبل أربعة أعوام، وقد صدر للشاعر بعدها أربعة كتب (مجموعتان شعريتان وكتابان نثريّان).

### «... من أصل عراقي»!

ظاهرة هزلية انتشرت في أوساط بعض الأدباء والشعراء العراقيين المقيمين في أوروبا، وتحديداً في هولندا والسويد، حيث يُعرّف بعضهم عن نفسه كآلآتي: شاعر هولندي من أصل عراقي، قاص سويدي من أصل عراقي... إلخ!! طبعاً نحن لا نتحدّث هنا عن أدباء عراقيين ولدوا في تلك البلاد أو سافروا إليها في سن مبكرة، بل عن هؤلاء الذين لم تمضِ على إقامتهم فيها أكثر من أربع سنوات! آخر الفكاهات أن «شاعراً هولندياً من أصل عراقي» أعلن أنه لن يكتب بالعربية بعد الآن، وأن لغته الأصلية ستكون الفلامنكية... التي باتت قاب قوسين من أن يهجّرها الهولنديون أنفسهم!

## السلطان المعظم

«نص الكلمة السامية لجلالة السلطان قابوس بن سعيد المُعظَّم حفظه الله ورعاه». هذه الجملة ليست مأخوذة من صحيفة عُمانية يومية تمجّد السلطان قابوس، بل - وللأسف - من مجلة «نزوى» الثقافية التي تتوقّع منها احترام نفسها وكتّابها بعدم نشر مثل هذا العبادة الشخصية للسلطين «المُعظَّمين»!

### توقيع فضيلة

تحت عنوان «موسم التواقيع المُحرّجة» كتبت الروائية الصديقة فضيلة الفاروق عن الإحراج الكبير الذي يُسبِّبه لها حفل توقيع كتابها كل عام حيث «يبدأ المثقفون الملعونة أقدارهم بالفقر والعوز والحاجة بإيجاد الأعداء المضحكة للتملّص»، وحيث أنها تخجل من إحراج «أصدقاء لا يملكون ما يكفيهم لدفع أقساط أبنائهم»... إلخ. والسؤال: ما دمتَ تعرفين ذلك يا فضيلة، لماذا تُقيمين حفل توقيع إذًا؟

## الغذامي ظاهرة صوتية

لم يعد في وسع الدكتور عبدالله الغذامي العيش خارج الأضواء، لذلك يخترع في كل يوم مهاترة جديدة، آخرها مهاجمة الليبيرالية وتسطيح معناها، وتفضيل الإسلاميين على الليبيراليين السعوديين (!) لا بل إنه وصف الليبيراليين بأنهم «خَمَّارون» مستثنياً بعض «الفضلاء»!! «العرب ظاهرة صوتية»، قالها مواطنه الراحل عبدالله القصيمي، وها هو الغذامي يُثبت لنا كل يوم بأنه هو أيضاً ظاهرة صوتية.



### بعض التواضع يا شباب!

كتب إبراهيم فرغلي في جريدة «الحياة» (21 كانون الثاني 2011) بأنه حين قرأ رواية «حبل سري» لها حسن، أراد التوجّه فوراً إلى قبر دوستوفسكي لإهدائه نسخة من الرواية!! ونحن مع كل احترامنا لتجربة الصديقة مها حسن، نقول للصديق فرغلي إن مثل هذه المبالغات تضرّ بمصداقية الكتابة نفسها، وتدفع القارئ إلى النظر إليها كإخوانيات ومجاملات... كما أن مثل هذه الهدايا قد تثير الرعب في قلب دوستوفسكي!

### فكاهة رياض نعبان آغا

بذكاء بائع يانصيب، استطاع وزير الثقافة السوري السابق رياض نعبان آغا تحويل الجريمة التي ارتكبها جابر عصفور إلى فكاهة... حيث أبدى لموقع «الجزيرة نت» (1 شباط 2011) «استغرابه الشديد لما قام به عصفور من خلال مساندة نظام آيل للسقوط طرده الشعب، معتبراً فكرة استلام حقيبة وزارية بالاختيار الخاطئ جدّاً»، خاتماً أقواله بهذه المأثرة: «المثقف لا ينحاز إلا إلى شعبه»!

## كيف سيصبح العرب أقلية في السعودية؟

في مقال يستحق جائزة في التفاهة، كتب (الدكتور؟) محمّد بن عبدالرحمن بن محمّد المفدّي في جريدة «الرياض» منتقداً سعي إحدى الجامعات السعودية إلى استقدام ألف عالم شهير للعمل فيها وإعطائهم الجنسية السعودية... بأن «هذا العدد سيصبح في غضون قرن مئة ألف أو يزيد، وعاقبة هذا الإخلال بتوازن عدد السكّان حتى يصير العربي من الأقلية وبئس المصير»!! متابعاً: «وإذا كان هؤلاء أو أكثرهم من غير المسلمين فستصبح المملكة العربية السعودية تضمّ مواطنين ذوي ديانتين أو ثلاث وهذا إن صار - لا صار - خطيئة كبرى سيُحاسب عليها كل من سعى إليها... يوم يجمع الله الناس وتُنشر صحائف الأعمال»!!